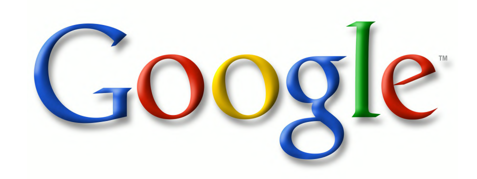
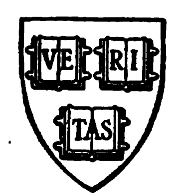


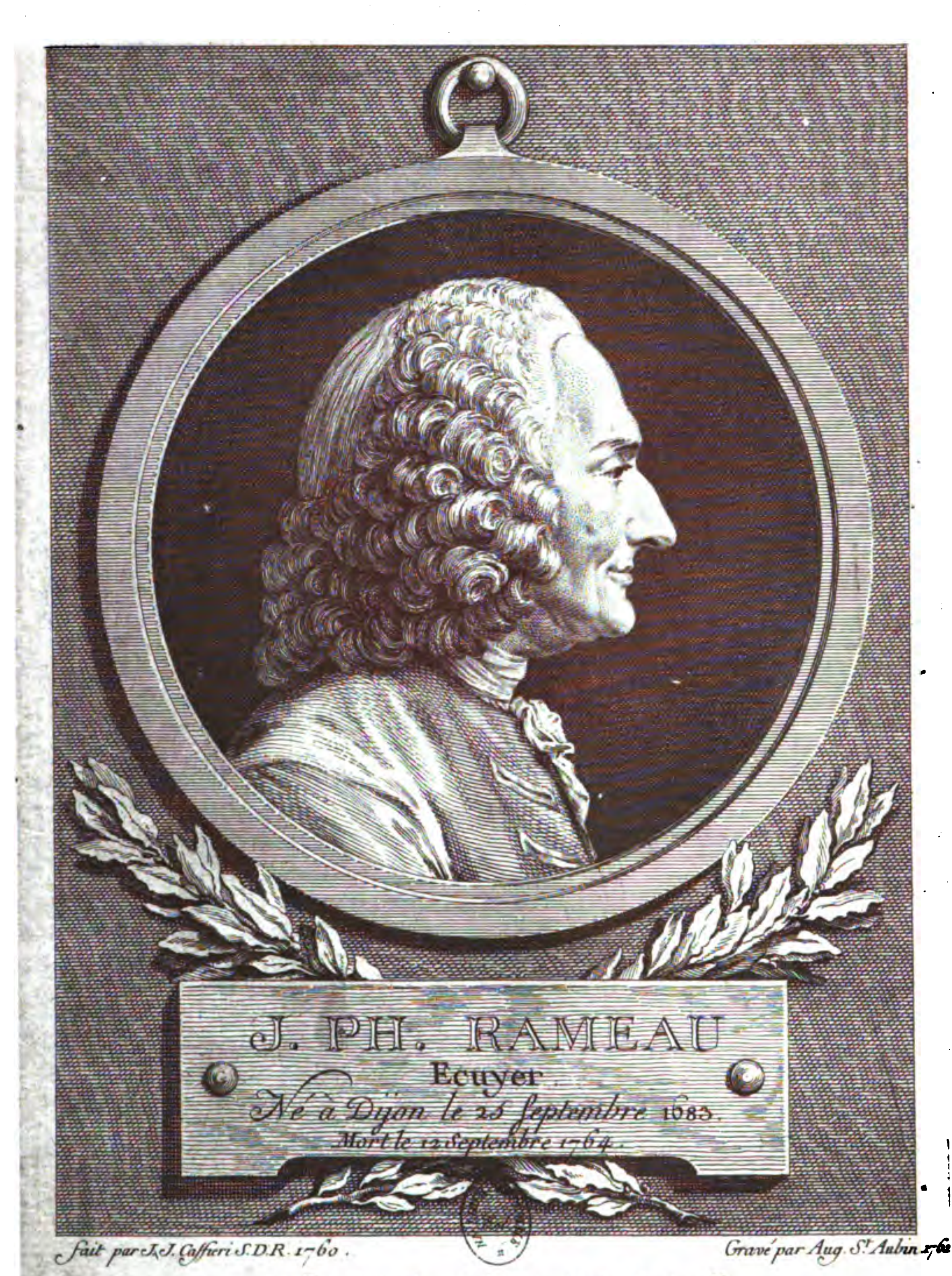



VE RI
TAS

Pièces de Clavecin

IL A ÉTÉ TIRÉ

Vingt-cinq exemplaires réservés sur papier de Hollande Van Gelder.


J. PH. RAMEAU
Ecuyer.
Né à Dijon le 25 septembre 1683.
Mort le 12 Septembre 1764.
fait par J. J. Caffieri S.D.R. 1760.
Gravé par Aug. St. Aubin
Se Vend à Paris Chez Joulain Quai de la Megisserie.

JEAN-PHILIPPE RAMEAU

(1683-1764)

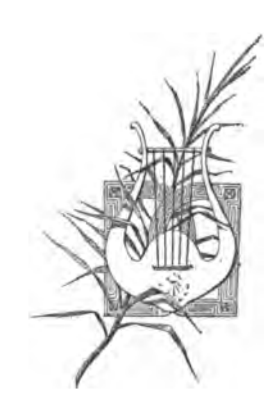
Œuvres compl. I.

Pièces de Clavecin

PUBLICATION FAITE SOUS LA DIRECTION

DE

C. SAINT-SAËNS



PARIS

A. DURAND ET FILS, ÉDITEURS

4, PLACE DE LA MADELEINE, 4

1895



AVANT-PROPOS

En publiant ce premier volume des œuvres de Rameau, les éditeurs se sont proposé un double but : d'abord rendre hommage à la mémoire d'un des plus grands compositeurs que la France ait produits; ensuite faciliter la connaissance de ses ouvrages et contribuer à les populariser en mettant à la portée de tous ce que les curieux ont été trop longtemps seuls à découvrir parmi les anciennes éditions ou les vieux manuscrits de nos bibliothèques.

Cette tâche, outre la peine que donne toujours l'établissement d'un texte complet et correct, présentait quelques difficultés d'un genre spécial. En ce qui concerne notamment les pièces de clavecin, il ne faut pas oublier que cet instrument, très honoré jadis, n'existe plus guère aujourd'hui qu'à l'état exceptionnel; la pratique en est rare et les œuvres qu'il a inspirées resteraient mortes à jamais sans le piano auquel on les adapte et qui a mission désormais de les rappeler à la vie. Or la nature même du clavecin, son manque de résonnance, sa sonorité aigre et sèche, l'exiguïté, pour ne pas dire la nullité, de ses ressources expressives avaient de bonne heure obligé les artistes à chercher les moyens, sinon d'en corriger les défauts, au moins d'en pallier les inconvénients. C'est ainsi qu'ils avaient imaginé ces séries de notes d'agrément, pincés, tremblements, suspensions, etc. dont l'usage à la fin du siècle dernier finit par tourner à l'abus sous les doigts de

virtuoses plus avides de mettre en lumière leurs talents que soucieux de respecter la vérité de l'expression musicale.

Ces ornements ne sont pas toujours indispensables; mais ils sont parfois utiles, car ils tiennent au goût de l'époque et contribuent à en caractériser le style. Malheureusement, ils compliquent d'autant plus la lecture des partitions anciennes que presque chaque compositeur avait alors sa « tablature », c'est-à-dire une manière personnelle de traduire graphiquement sa pensée, manière d'ailleurs trop souvent défigurée par la maladresse des copistes ou la négligence des imprimeurs. De là les divers systèmes adoptés par ceux qui ont voulu jusqu'à présent rééditer les recueils du XVIIe et du XVIIIe siècle:

1° Supprimer tous les ornements, les retrancher comme on émonde un arbre trop touffu, et s'en tenir à la note « nue ». C'était l'avis préconisé par Niedermeyer et son école. Mais ce système radical a le tort grave d'altérer fréquemment le caractère mélodique, et de heurter l'opinion des maîtres d'autrefois, Couperin, par exemple, qui dans sa méthode « l'Art de toucher le clavecin » se plaignait de voir négliger par les exécutants certains agréments qu'il avait pris soin de noter, et jugeait une telle négligence « impardonnable, car il n'est point arbitraire d'y mettre tel agrément que l'on veut ».

2° Reproduire le texte primitif dans son intégrité, soit avec tous les signes adoptés par le compositeur, et laisser à l'executant le soin de les traduire pour les yeux d'abord et pour les doigts ensuite: c'est le procédé réalisé par Farrenc en France et par les éditeurs modernes de l'Allemagne. Dans ce cas l'avantage de l'exactitude est compromis par la difficulté de la lecture, puisque ces signes, dont la plupart sont tombés en désuétude, nécessitent une étude préalable, sous peine de n'être ni compris, ni interprétés, et de passer par conséquent pour d'obscurs hiéroglyphes.

3° Respecter tous les ornements, mais les transcrire en notes réelles et ne plus laisser place à l'arbitraire. Ce mode, assurément supérieur aux deux autres, garde encore un double défaut: surcharger le texte d'une foule de notes qui encombrent la mesure en donnant à la musique la plus simple l'apparence de la difficulté, et préciser avec trop de rigueur des artifices mélodiques qui comportent en somme une certaine latitude d'exécution et doivent même varier suivant les degrés de la virtuosité.

Reste un quatrième parti que les éditeurs ont adopté, afin d'assurer d'une manière plus efficace l'intérêt pratique de la publication. Ils ont pensé qu'on pouvait se rallier à un moyen terme: adopter la notation moderne, mais écarter ceux des ornements qui n'ont plus leur raison d'être, par suite des transformations de l'instrument en vue duquel on les avait imaginés. Tel est, du reste, l'avis d'un bon juge en la matière, Amédée Méreaux, qui dans son important ouvrage *Les Clavecinistes de 1637 à 1790*, a écrit: « Les agréments dont Rameau fait grand usage offrent souvent des difficultés réelles. Mais ces agréments peuvent et doivent même parfois être simplifiés... Par exemple, le pincé est le plus souvent inexécutable tel que le prescrit Rameau dans sa tablature; il convient presque toujours de le diminuer dans l'intérêt même de l'effet qu'il doit produire. » Mais il y a plus et mieux encore sur ce point. Lorsque Rameau transporte à l'orchestre une de ses pièces de clavecin, par exemple le menuet qui figure dans *Castor et Pollux*, ou l'air de danse des Sauvages qui accompagne un duo des *Indes galantes*, il modifie de lui-même sa musique et retranche les broderies que la sonorité expressive des instruments à cordes rend superflues ou nuisibles. Lorsqu'il transcrit pour le clavecin ses « pièces en concert » il pratique l'opération inverse et ajoute les ornements qui lui paraissent nécessités par cette sonorité nouvelle. Il semble donc que Rameau nous ait ainsi tracé lui-même la marche à suivre, et c'est de son exemple que nous nous sommes inspirés directement.

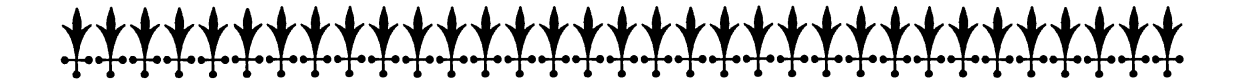
Toutefois cette question du maintien ou de la suppression des « ornements » ne pouvait être résolue que par un maître; or c'est un maître, en effet, M. Saint-Saëns, qui a bien voulu entreprendre ce travail de sélection, si délicat et si important. Mieux que personne il connaît la musique ancienne, sous le double rapport de la composition et de l'exécution; il en a pénétré le sens intime, et cette excursion dans le domaine du passé ne saurait être dirigée par un guide plus sûr et plus expérimenté. On peut supposer qu'une telle version est celle qu'aurait adoptée Rameau, s'il avait eu à sa disposition les instruments perfectionnés de notre temps. Non seulement la pensée du vieux claveciniste est respectée, mais elle revêt ainsi une forme plus accessible à tous et reprend comme une vigueur nouvelle.

Ces quelques explications nous ont paru nécessaires pour nous défendre contre certains puristes qui nous accuseraient d'avoir porté sur le texte primitif

une main profane. « La lettre tue, l'esprit vivifie » a dit l'Écriture. Pour l'œuvre de vulgarisation que nous avons entreprise, c'est la cause de l' « esprit » qu'il fallait soutenir. M. Saint-Saëns s'est chargé de la plaider : nul ne pouvait le faire avec plus de compétence et plus d'autorité.

Ajoutons que M. Charles Malherbe, archiviste-adjoint de l'Opéra, a rédigé une notice biographique et un commentaire bibliographique dont on ne manquera pas d'apprécier l'intérêt au double point de vue de l'histoire et du document.

LES ÉDITEURS.



PRÉFACE

La présente édition visant avant tout la reproduction fidèle de la pensée de l'auteur, on n'y trouvera pas ce luxe parasite d'interpolations, — indications de mouvements, de nuances, de doigtés, — dont s'enorgueillissent tant d'éditions d'œuvres anciennes. Quelques mots ne seront peut-être pas inutiles pour y suppléer.

*Au sujet des mouvements à adopter pour l'exécution, il est à remarquer d'abord que le manque d'indications, presque général dans la musique du passé, induit à penser que jusqu'au milieu du siècle dernier le degré de vitesse ou de lenteur, si important à notre époque, n'avait probablement pas la même importance qu'aujourd'hui; d'ailleurs, la distance entre les mouvements extrêmes était assez faible. Tous les mouvements devaient être compris entre ce que nous appelons actuellement l'*Allegro moderato *et l'*Andante. *Les* Largo *de Haendel et de Séb. Bach ne sont pas très lents, leurs* Presto *ne sont pas très rapides. C'est surtout au point de vue de la rapidité qu'il convient d'être prudent : la vélocité moderne était inconnue des anciens. Pour ce qui est en particulier du Clavecin, bien que le mécanisme de cet instrument soit léger et ne demande pas à l'exécutant la dépense de force musculaire exigée par le Clavier moderne, il suffit de poser les doigts sur un Clavecin pour éprouver un désir de tranquillité dans l'exécution inspiré par le caractère de l'instrument, caractère qui se rapproche plus de celui de l'Orgue que de celui du Piano. En transportant sur ce dernier instrument la musique écrite pour le Clavecin, le phénomène inverse se produit, un peu plus de rapidité devient nécessaire;*

mais il faut résister en partie à cet entraînement si l'on ne veut dénaturer cette musique délicate, dont le charme ne résisterait pas à une exécution brutale.

Ce que nous appelons « nuances » était inconnu dans le monde du Clavecin. Les grands instruments étaient munis de deux claviers et de plusieurs registres, permettant une assez grande richesse d'effets; grâce à ces ressources, on pouvait passer du doux *au* demi-fort *et au* fort, *mais cette force n'avait rien de comparable aux explosions formidables qui s'échappent des flancs de nos grands pianos de concert; c'était une force purement relative. Sauf de rares exceptions, l'emploi des divers degrés de sonorité était laissé au goût de l'exécutant, et il était impossible de passer graduellement de l'un à l'autre et de pratiquer cet art savant des nuances infinies et de la variété du toucher qui donne au Piano moderne son plus grand attrait.*

Un détail est encore à noter : on rencontre parfois sur son chemin des pierres d'achoppement sous forme de valeurs très brèves, doubles ou triples croches, dont l'exécution semble demander un mouvement parfois incompatible avec le caractère du morceau, même en tenant compte de la modération imposée par les habitudes du temps passé.

Cet embarras vient de l'idée préconçue que cette musique doit être exécutée tout d'une pièce, sans altération du mouvement. Or, rien ne prouve qu'il en soit ainsi; une indication précieuse par sa rareté, mise par Rameau dans une de ses Pièces (l'Enharmonique) *semble prouver le contraire. Cette indication* — « sans altérer la mesure » — *n'aurait pas de sens si les exécutants n'avaient pas eu l'habitude d'altérer le mouvement de temps à autre. Si l'on réfléchit en outre que l'époque où vécut Rameau est celle du style rocaille, du maniéré en toutes choses; si l'on rapproche de cette idée celle de l'abus des ornements qui caractérise la musique de cette époque, on sera conduit naturellement à penser que l'interprétation des pièces qui nous occupent doit être beaucoup plus fidèle à l'esprit du temps en adoptant une certaine liberté d'allure, en pressant et ralentissant tour à tour le mouvement selon les besoins de l'exécution, qu'en adoptant le système contraire. Mais ces fluctuations, comme les nuances que l'on peut ajouter pour profiter des ressources du Piano, n'ont pas le caractère de nécessité et de fixité qu'elles auraient dans la musique moderne, où elles font partie de l'idée elle-même; elles sont essentiellement accessoires, dépendant du caprice de l'exécutant, et peuvent être modifiées à l'infini sans que l'œuvre en soit altérée, parce que la musique des époques anciennes tire toute sa valeur de la* forme, *et que la* sensation, *qui est parfois tout ou presque tout dans la musique moderne, n'est rien ou presque rien dans l'ancienne. D'après ce principe, Haendel a pu écrire un*

Concerto pour Orgue ou Harpe, *dont la partie concertante peut être exécutée indifféremment par l'un ou l'autre de ces instruments, et pourrait l'être également par le Clavecin. Ce fait ouvre d'étranges horizons sur la différence des idées et des jugements que peut susciter un même art à des époques différentes. Il nous montre que pour goûter la musique des siècles passés, il faut, comme lorsqu'on regarde les peintures des Primitifs, se défendre de chercher, dans les œuvres d'art d'un âge différent du nôtre, des effets et des expressions de sentiment qui ne sauraient s'y trouver, faire table rase, autant que possible, de ses habitudes journalières et se laisser aller naïvement à l'impression produite par le contact avec des formes inusitées. A ce prix, on étendra singulièrement le champ de ses jouissances esthétiques; ce résultat vaut bien un léger effort.*

Parlerons-nous du doigté? il était loin d'avoir, au temps de Rameau, la belle régularité qu'il offre aujourd'hui. On passait le pouce à chaque instant, on doigtait de la façon la plus baroque. Révolutionnaire en cela comme en tout (on sait que Rameau a réformé complètement l'enseignement de l'Harmonie), l'auteur de Castor et Pollux *a travaillé à rendre le doigté plus rationnel, comme le montre l'exercice des cinq notes que l'on trouvera à la page 19, avec un doigté si naturel qu'il ne nous semble pas qu'on en ait pu jamais employer d'autre, et qui était alors une nouveauté. Certaines pièces, par exemple* les Cyclopes, les Niais de Sologne, *sont difficiles à doigter; mais elles ne sont abordables que pour des exécutants de première force qui trouveront aisément la clef du mystère. Quant aux nombreuses pièces faciles, en les doigtant comme on pourra, on se mettra sans le vouloir à la mode du temps.*

C. SAINT-SAËNS.



NOTICE BIOGRAPHIQUE

Parmi les musiciens qu'a produits la France au xviiie siècle, nul n'a tenu de son vivant une plus grande place, et laissé après lui un nom plus illustre que Rameau. S'il doit céder le pas à deux de ses contemporains qui florissaient en Allemagne, et que d'ailleurs il ne connut jamais, Bach et Händel, s'il n'a ni de l'un la complexité savante et la pensée profonde, ni de l'autre l'abondance mélodique et la richesse décorative, il a du moins son génie propre, fait de noblesse et de charme, d'élégance et d'ingéniosité, d'ardeur et de réflexion. Par ses qualités naturelles qui représentent assez bien celles de notre race, il demeure vraiment l'homme de son époque et de sa nationalité; mais par sa puissance créatrice, il fraye un chemin et exerce une action même au delà des limites de son existence et de sa patrie. Voilà pourquoi sa gloire rayonne encore sans que l'âge en ait trop diminué l'éclat: son œuvre appartient à l'histoire musicale de tous les temps et de tous les pays.

En songeant à la célébrité d'un tel maître durant sa vie, on pourrait croire que les documents abondent pour reconstituer sa carrière, et suivre pas à pas la marche de ses travaux. Il n'en est rien pourtant. Aujourd'hui la publicité s'empare du moindre acteur, et les biographes de l'avenir n'auront plus que l'embarras du choix entre tant d'anecdotes, de réclames, de lettres, de louanges et de critiques se rapportant à maints héros souvent très éphémères. Autre époque, autres mœurs. Sous l'ancienne monarchie, le journalisme naissait à peine; le reportage, ce fléau moderne, ne sévissait point. On jugeait un auteur, mais on s'intéressait moins à sa personne qu'à son ouvrage: il ne commençait à compter pour le monde qu'avec le succès. Dès lors, son origine et ses débuts

n'excitaient nulle curiosité; sa « psychologie » ne trouvait point d'adeptes; on dédaignait l'obscurité du passé pour s'en tenir à l'éclat du présent, et il ne fallait rien moins que sa mort pour mettre le public au courant de sa vie, dont quelque éloge académique se plaisait à tracer les grandes lignes, sans souci de nombreux détails, alors réputés indignes ou simplement oiseux.

C'est là justement ce qui s'est produit pour Rameau. Nous avons dressé aussi complète que possible pour notre usage la liste des écrits relatifs à sa vie et à ses œuvres; mais si les travaux de critique, ceux d'Adolphe Adam et de Fétis, en particulier, offrent quelque intérêt et gardent une certaine valeur, les notes biographiques sont rares et des plus incomplètes. L'*Éloge,* rédigé par Maret en 1766 pour l'Académie de Dijon, à laquelle appartenait Rameau, demeure encore la source la plus abondante et la plus pure[1]. Des lacunes qu'un tel récit contient, il n'en est guère que la postérité ait réussi à combler, et ce qu'on ignore sur ce point risque de n'être jamais connu si, dans l'avenir, parmi les vieux papiers, lettres ou mémoires inédits, quelque hasard heureux n'amène une de ces trouvailles que les chercheurs et les curieux ont au moins toujours le droit d'espérer.

I

LES ANNÉES D'APPRENTISSAGE (1683-1704).

Jean-Philippe Rameau est né le 25 septembre 1683, de Jean Rameau et Claudine Demartinécourt, à Dijon, rue Saint-Michel (prolongement de la rue Rameau), dans la maison nº 5, cours Saint-Vincent. M, Ch. Poisot, à qui nous empruntons ce renseignement local, ajoute que « la maison nº 57 de la rue Vannerie appartenait à la famille Rameau », ce qui implique une certaine aisance, et donnerait presque l'idée de petits bourgeois. Son père, Jean Rameau, était organiste de la cathédrale de Dijon; mais il avait dû le devenir relativement assez tard si, comme le rapporte Maret, « il avoit près de trente ans lorsque M. Drey, chanoine musical et organiste de la Sainte-Chapelle, s'étant aperçu de son assiduité à la tribune et de son application à l'écouter, lui donna les premiers principes de musique et lui fit mettre la main sur le clavier. » Du moins, il n'attendit pas si tard pour former l'oreille et exercer les doigts de ses trois enfants[2], Catherine, Jean-Philippe et Claude, car, dit l'abbé de Fontenay[3], « il leur enseigna la musique avant même qu'ils eussent appris à lire. » L'aînée, Catherine (1681-1762), tou-

1. Mentionnons à part les travaux de M. Charles Poisot et surtout l'*Essai sur la vie et les œuvres de Rameau*, qu'a publié en 1876 M. Arthur Pougin. Ce dernier, avec la conscience qu'il a coutume d'apporter en ces sortes d'études, a réuni et contrôlé tous les documents connus, vérifié les assertions de ses devanciers et présenté sur la question le résumé le plus complet et le plus exact que nous possédions à l'heure actuelle. Il nous a servi de guide pour la présente notice, et nous avons été heureux de lui faire plusieurs emprunts.

2. Une seconde fille, Marie-Madeleine, mourut en bas âge.

3. *Dictionnaire raisonné des artistes* (2 vol. in-8, 1778).

chait le clavecin et ne cessa d'en donner des leçons que quelques années avant sa mort[1]. Le cadet, Claude (168.-1761), conquit un certain renom d'organiste, et, après avoir exercé quelque temps à la cathédrale de Clermont, revint dans sa ville natale, où il eut tour à tour l'orgue de l'abbaye de Saint-Bénigne et celui de la cathédrale, comme son père[2]. Quant à Jean-Philippe, celui qui devait illustrer la famille, il montra des dispositions assez précoces, s'il est vrai que, pouvant à peine remuer les doigts, « il les promenoit déjà sur le clavier d'une épinette[3] », et que, âgé de sept ans, il exécutait à première vue sur le clavecin « toute espèce de musique ». Mais, en dépit de ces heureuses promesses, le père rêvait sans doute pour son fils de plus hautes destinées que la situation modeste d'un musicien de province; il songeait à faire de lui un magistrat, et le plaça, sans plus attendre, au collège des Jésuites de Dijon.

On avait compté sans la vocation irrésistible, disons aussi le caractère difficile et l'indomptable volonté de Jean-Philippe. Les études commencées ne purent s'achever. Il est probable que l'enfant se soumettait avec peine à la discipline des classes et préférait la musique au latin. Bref, ses parents durent le reprendre avant qu'il eût terminé sa quatrième. C'est alors que, rentré au domicile paternel, le jeune Rameau commença vraiment à se familiariser avec les instruments qu'il trouvait à portée de ses doigts : orgue, clavecin et même violon ; bientôt, et comme en se jouant, il apprit quelques principes de théorie sous la direction bienveillante d'un père qui se résignait sans doute à permettre ce qu'il ne pouvait empêcher, favorisant enfin des goûts artistiques qu'il jugeait inutile, sinon dangereux, de combattre désormais.

Vers la dix-huitième année, Jean-Philippe s'éprit d'une jeune veuve qui demeurait dans le voisinage et à laquelle il prodiguait des lettres enflammées, où, dit-on, la chaleur des sentiments n'avait d'égales que l'incorrection du style et la négligence de l'orthographe. L'adorée donna-t-elle au novice écolier le conseil ironique de purifier sa langue avant d'offrir son cœur, le soupirant s'aigrit-il d'une résistance sur laquelle il n'avait point compté et qui le désespérait, le père s'offensa-t-il d'une amourette qui lui semblait inopportune et voulut-il en arrêter les progrès par une brusque séparation suivie d'un voyage forcé? on l'ignore. Ce qu'on sait, c'est qu'en 1701, notre Rameau avait passé les Alpes et se trouvait à Milan, où il resta d'ailleurs fort peu de temps. Son éducation artistique aurait pu en ressentir une influence heureuse; car l'école italienne était prospère alors, et le spectacle donné par son activité devait intéresser par sa nouveauté même un adolescent pour qui, jusqu'alors, les offices chantés d'une cathédrale de province avaient constitué, ou à peu près, tout l'horizon musical. Mais il voyageait sans doute moins par

1. Alors, d'après Maret, ses infirmités l'ayant mise hors d'état de travailler, Jean-Philippe lui fit une pension « qu'il paya toujours exactement, »

2. « Il n'étoit pas, à beaucoup près, aussi sçavant que son frère ; mais il avoit, comme lui, un feu que l'âge même ne put point amortir, la main bien plus brillante et la plus excellente exécution. Il eût vécu heureux, si son caractère indomptable et son humeur fougueuse l'eussent laissé profiter des faveurs de la fortune et de l'estime que la supériorité de ses talents lui avoit conciliée. » (MARET. *Éloge historique de M. Rameau.*)

3. MARET (*loco cit.*).

goût que par ordre, le dépit au cœur, l'indifférence en l'esprit, mal préparé pour voir et savoir, plus avide en ce moment d'oublier que d'apprendre. C'est ce qui semble résulter de l'aveu recueilli par son plus ancien biographe[1]. « Il se repentoit de n'avoir pas séjourné plus longtemps en Italie, où, disoit-il, il se fût perfectionné le goût. »

Ce qu'il advint pendant les quelques années suivantes, on ne le connaît pas d'une façon précise. Rameau, qui de sa nature n'était ni bavard ni communicatif, gardait, à dessein ou non, le silence sur cette période de sa carrière. « Il n'en a rapporté, écrit le même auteur[2], aucune particularité à ses amis, ni même à Mme Rameau, sa femme. » La vérité probable est que, nécessité faisant loi, la bourse de voyage épuisée, les subsides paternels venant à manquer, l'humeur aventureuse s'éveillant peut-être aussi, il dut travailler pour vivre et songer à tirer parti des modestes talents qu'il possédait déjà. Il avait fait à Milan la connaissance d'une sorte d'impresario qui se proposait d'exploiter le midi de la France; il s'engagea dans sa troupe en qualité de premier violon, et, suivant l'exemple d'illustres devanciers, tels que Shakespeare et Molière, il courut de ville en ville, vivant au jour le jour, et comme au hasard des recettes aussi péniblement réalisées qu'inégalement réparties. Ce furent les années d'apprentissage (*Lehrjahre,* comme les appelle Gœthe), rude et fécond labeur où, chez les forts, l'esprit s'aiguise et l'âme se trempe pour la vie.

Tour à tour il habite ainsi Marseille, Lyon, Nîmes, Albi et Montpellier, où certain musicien, nommé Lacroix, lui enseigna, paraît-il, *la règle de l'octave* pour l'accompagnement du clavecin. Grave affaire! Recette précieuse à joindre au bagage du virtuose en tournée professionnelle! « La règle de l'octave en musique est une formule harmonique, publiée la première fois par M. de Laire en l'année 1700, laquelle détermine l'accord convenable à chaque degré du ton sur la succession de la basse, tant en mode majeur qu'en mode mineur, et tant en montant qu'en descendant, surtout par marche diatonique[3]. » Cette définition empruntée à l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert permet de juger l'état bien primitif alors des connaissances harmoniques du jeune Rameau. Or, comme au cours de ladite tournée, il se produisait déjà, et avec succès, sur l'orgue et sur le clavecin, on doit forcément conclure ou à l'excellence particulière de son organisation ou à la faiblesse générale des clavecinistes et organistes que possédait la France au début du XVIIIe siècle.

II

LES ANNÉES D'ÉPREUVES COMME ORGANISTE (1705-1720)

Après tant de petites villes parcourues, Paris devait exercer sur l'imagination de l'artiste son habituelle attraction, et lui sembler le champ promis à ses exploits. Il

1. CHABANON. *Éloge de M. Rameau,* 1764.
2. CHABANON (*loco cit.*).
3. *Encyclopédie.* Art. Règle.

y vint, en effet, une première fois vers 1704 ou 1705 puisqu'il y publiait, en 1706, un premier livre de pièces de clavecin, en prenant à la première page le titre honorifique d'« organiste des R.R. P.P. Jésuites de la ruë Saint Jacques et des R.R. P.P. de la Mercy ». La désignation de ce double emploi et le fait même de la publication, car on n'imprimait pas avec la célérité de nos jours, laissent deviner un séjour préalable d'au moins quelque durée dans la capitale. D'une part, la place d'organiste ne se donnait, avec ou sans faveur, qu'au mérite reconnu, c'est-à-dire ayant eu l'occasion déjà de se produire; et, de l'autre, un recueil (même gravé aux frais de l'auteur, comme ce fut le cas évidemment) supposait, surtout chez un musicien de vingt-cinq ans, arrivant de province et inconnu, au moins le temps nécessaire pour nouer quelques relations et se créer quelques appuis en vue du placement des exemplaires. Au surplus, ce premier recueil obtint peu de succès, si l'on en juge d'après sa rareté, devenue telle (probablement par suite du faible tirage) que la plupart des biographes, y compris Fétis, l'ont ignoré ou même nié.

Éprouva-t-il quelque découragement, se jugea-t-il encore insuffisamment préparé pour les travaux qu'il méditait de réaliser, ou fut-il simplement rappelé dans son pays par des affaires de famille et des questions d'intérêt? Ce qui est certain c'est que Rameau revint à Dijon où même on lui offrit la place d'organiste de la Sainte-Chapelle qu'il refusa; d'aucuns supposent que ce séjour dans sa ville natale fut de courte durée. Cependant les dates contrarient un peu cette hypothèse, car on ne le retrouve à Paris qu'en 1717. Or, entre la publication de sa première œuvre et son second voyage, onze ans se sont écoulés qu'il a dû passer dans une ville ou dans l'autre, et qui constituent un laps de temps assez appréciable en somme, mais sur lequel plane encore la nuit du mystère[1].

Cette station nouvelle, si la date de 1717 généralement donnée est exacte, fut assurément brève, mais tout au moins marquée par un incident grave qui eut une influence sur la carrière du compositeur et, en provoquant son nouvel exil, contribua peut-être à modifier le cours de ses idées. Il se présenta à un concours pour une place d'organiste vacante à l'église de Saint-Paul, et il échoua; son concurrent, Daquin, fut nommé. Cet insuccès, qui avait dû exciter l'humeur déjà naturellement bilieuse de Rameau, et qu'il accompagnait sans doute, s'il daignait en parler, de commentaires plus flatteurs pour lui-même que pour son rival ou ses juges, a fourni matière aux fantaisies des biographes. Marchand, le plus fameux organiste de ce temps, était arbitre de l'épreuve. Or, on raconte que, non content de se rendre fréquemment à l'église des Grands-Augustins où Marchand touchait l'orgue, Rameau, arrivé de Dijon, vint habiter dans les environs de ladite église, se fit présenter à l'organiste et reçut de lui des leçons qui auraient cessé lorsque le maître devint jaloux des progrès de l'élève et vit en lui un émule que

1. M. Ch. Poisot croit même que Rameau revint à Dijon dès 1705 et se rendit seulement à Paris en 1706 pour la gravure de ses pièces de clavecin. La qualité prise par le compositeur sur le titre du volume, infirmerait quelque peu cette assertion. Il avoue du reste ne pouvoir préciser quand Rameau quitta Paris et si même il le quitta jusqu'en 1717. On voit combien en cette matière les renseignements les plus simples font défaut.

dès lors il convenait de combattre et non de soutenir. La victoire de Daquin sur Rameau ne serait donc qu'une injustice, le résultat d'une hostilité intéressée.

Remarquons d'abord que Marchand, d'après les récits du temps, faisait payer ses leçons « un louis d'or par heure », prix qui lui assurait une clientèle plutôt parmi les nobles seigneurs riches d'écus que parmi les jeunes musiciens de province à la bourse légère. De plus, si Rameau prit des leçons ou reçut simplement des conseils, ce fut bien avant 1717; leurs relations remontaient au moins à dix ans à l'époque où Rameau, « organiste des R.R. P.P. », livrait à l'impression son premier recueil pour clavecin, en 1706. Marchand, de son côté, avait publié en 1705 son premier recueil pour orgue. Ils étaient donc « confrères » et ne pouvaient s'ignorer mutuellement. Qu'il y ait eu rupture entre eux ou simple froissement d'amour-propre, la chose n'a rien d'impossible, étant donné le caractère entier, difficile et orgueilleux des deux personnages; mais la querelle ne prouve rien contre la bonne foi des parties. Voici le texte même de l'abbé de Fontenay, racontant la scène : « Le concours fut annoncé et Rameau s'y présenta. Dès que Daquin eut entendu la fugue de Rameau, il s'apperçut qu'elle avoit été préparée et se douta bien que le sujet lui avoit été communiqué. Il ne laissa pas de jouer sur le champ une fugue qui pouvoit le disputer à celle de son rival; mais les suffrages furent partagés. Les maîtres de musique qu'on avoit pris pour arbitres furent d'avis de demander à ces deux concurrents des morceaux à leur choix. Daquin remonta à l'orgue le premier, jetta avec dépit son épée dans la chambre aux soufflets, et, arrachant le rideau qui le cachoit aux spectateurs, il leur cria : *C'est moi qui vais toucher*. Il étoit hors de lui, et enleva tous les auditeurs. Rameau, déjà découragé, essaya inutilement de balancer les suffrages : Daquin eut la gloire de l'emporter sur ce grand homme[1]. »

Comme on le voit, Marchand n'était pas seul juge du concours; il ne doit point supporter seul, par conséquent, la responsabilité de la décision, si elle fut injuste. En outre, puisqu'on soupçonnait Rameau d'avoir reçu communication du sujet de fugue, c'est donc qu'il comptait des amis dans le jury et n'était point livré sans défense à son adversaire, comme on voudrait le laisser croire. Enfin Daquin n'était pas le premier venu; il possédait un mérite réel, et pouvait se trouver le jour de l'épreuve mieux disposé, plus en verve d'improvisation que son rival. Rien n'offre plus d'aléa qu'un concours, et le talent a souvent plus de chances d'y briller que le génie.

L'échec existait, quelles qu'en fussent les causes : il détermina Rameau à quitter la capitale et à accepter comme compensation l'orgue de Saint-Étienne à Lille, et, peu après, celui de la cathédrale de Clermont en Auvergne. C'est dans cette dernière ville, au milieu d'une nature grandiose et triste, devant ces montagnes au profil sévère, dans ce pays perdu où alors les ressources intellectuelles devaient être aussi faibles que les communications avec le dehors étaient rares, c'est là que le vaincu d'hier allait préparer sa revanche du lendemain. C'est là, comme le résume très nettement M. Arthur Pougin[2],

1. *Dictionnaire des Artistes.*
2. *Rameau, Essai sur sa vie et ses œuvres*, p. 27.

qu'il se livra « à de profondes méditations sur son art, à des recherches théoriques importantes, à des spéculations dont le résultat fut la création de ce fameux système d'harmonie qui bouleversa les idées reçues jusque-là, remua la matière de fond en comble et mit en émoi les savants de l'Europe entière. » Et ce qui est remarquable, suivant la non moins juste observation de Fétis[1], « c'est que ce silence, cette vie calme et monotone d'une petite ville, tout en favorisant les spéculations d'un esprit sérieux, ne portèrent point atteinte à l'imagination de l'artiste et ne l'empêchèrent pas de produire des motets, des cantates, des pièces de clavecin qui, considérés au point de vue de leur époque, attestent l'originalité de la pensée et la nouveauté du style. » Ce fut un temps d'études solitaires, une veillée d'armes comparable à la retraite spirituelle que s'impose le missionnaire avant de porter au loin l'Évangile et de conquérir à sa foi de nouveaux continents.

Si Rameau s'exilait à Clermont, on peut croire qu'il y était surtout appelé par son frère Claude qui justement y remplissait les fonctions d'organiste, et qui, désireux peut-être de regagner le pays natal, lui assurait ainsi le bénéfice de sa succession. Jean-Philippe, que précédait d'ailleurs une certaine renommée, n'avait pas eu de peine à obtenir l'agrément du chapitre qui s'était assuré ses services par un contrat à longue échéance. Mais un jour vint où il se lassa d'un emploi qui ne suffisait plus à ses facultés. Il approchait de la quarantaine et n'avait encore qu'une situation subalterne; l'heure était sonnée de mettre à jour les réformes qu'il méditait, de produire les découvertes qu'il avait élaborées, de conquérir enfin la place qui lui semblait due. Paris s'imposait à son ambition, et, pour y rentrer, pour rompre son engagement et reconquérir sa liberté, il s'avisa d'un expédient dont on peut contester la délicatesse, mais dont le résultat satisfit ses vœux. Il rendit son service d'organiste impossible, soit en n'assistant plus aux offices, soit en accompagnant de travers, soit en jouant faux, ou du moins en accumulant les dissonances qui pouvaient le plus choquer ses auditeurs. Bref, il fit « la mauvaise tête » et lassa le chapitre qui, après avoir essayé de tenir bon, comprit l'inutilité de la résistance et céda. Devenu libre, Rameau voulut sans doute se faire pardonner son procédé, et, les jours suivants, nous apprend un de ses panégyristes[2], « il témoigna sa satisfaction et sa reconnaissance en donnant sur l'orgue des pièces admirables. Il se surpassa le jeudi de l'Octave après la rentrée de la procession; c'étoit le jour où il jouoit pour la dernière fois. Il mit dans son jeu tant de douceur, de délicatesse et de force, de brillant et d'harmonie, qu'il fit passer dans l'âme des assistants tous les sentiments qu'il voulut leur inspirer, et qui rendirent plus vifs les regrets de la perte qu'on alloit faire. »

1. *Biographie des musiciens.* Art. Rameau.
2. MARET (*loco citato*).

III

LES ANNÉES D'ÉPREUVES COMME COMPOSITEUR (1721-1733).

Rameau rentrait à Paris en 1720 ou 1721, c'est-à-dire après trois ou quatre années d'absence. Son premier soin fut d'y publier chez Ballard, à qui du reste il en fit cession, son *Traité de l'Harmonie réduite à ses principes naturels,* suivi, deux ans plus tard, en 1724, par un *Nouveau système de musique théorique.* Le succès répondit pleinement à l'attente de l'auteur. Ces livres se répandirent assez vite et même eurent la bonne fortune de provoquer des polémiques entre savants de profession. Louanges ou critiques, tout ce bruit aidait à la renommée du jeune théoricien. Il devint de mode parmi les simples amateurs, sinon parmi les ignorants, de citer la *basse fondamentale* et d'en vanter les merveilleux résultats. Le mot et la chose avaient fait fortune. Ce n'est pas dans les étroites limites d'une notice biographique qu'il convient d'analyser tout un système qui, à côté d'erreurs reconnues depuis évidentes, contient un certain nombre de principes vrais, d'idées justes et fécondes. En prenant pour point de départ les *Institutions harmoniques* de Zarlino, l'*Harmonie universelle* de Mersenne, et le *Compendium* de Descartes, en traitant les accords par la méthode expérimentale et spéculative, par les sciences et par la philosophie, en donnant pour bases à l'harmonie « les rapports mathématiques des nombres et les résonnances vibratoires des corps sonores » il avait trouvé la loi rationnelle et vraie, le terrain solide sur lequel s'appuient encore, après Catel, toutes les théories modernes. Au surplus, Fétis a examiné en détails la question dont son *Esquisse de l'Histoire de l'Harmonie*[1], et, juge plus compétent que personne à cet égard, il n'a pas craint d'écrire en parlant de Rameau : « Son système est l'ouvrage d'un homme supérieur et sera toujours signalé dans l'histoire de l'art comme une création de génie. La considération du renversement des accords, qui lui appartient, est une idée générale qui s'applique à toute bonne théorie et qu'on peut considérer comme le premier fondement de la science. »

Vers cette époque, 1724 environ, Rameau arrive à la moitié, ce qui ne veut pas dire à l'apogée, de sa carrière. Il a dépassé quarante ans, et n'a produit encore aucun des ouvrages dramatiques auxquels il devra sa gloire; mais il touche presque au port. Il commence à devenir un personnage; on le cite comme une autorité en sa partie. Il est nommé organiste de Sainte-Croix de la Bretonnerie. Il vient de publier un second recueil de pièces de clavecin, si bien accueilli qu'une deuxième édition deviendra nécessaire quelques années plus tard. Il passe pour un savant professeur, et, comme jadis

1. *Gazette musicale* (Année 1840, p. 338).

Marchand, il donne à son tour des leçons, non moins recherchées que bien payées, et lui assurant une clientèle dans la noblesse ou la haute bourgeoisie : il a pour élève, notamment, la femme du célèbre fermier général La Poupelinière dont la protection lui assure aide et bienfaits; sa situation matérielle gagne chaque jour en éclat et en solidité. Il songe enfin à se marier et épouse[1], le 25 février 1726 à l'église Saint-Germain l'Auxerrois, paroisse de sa fiancée, une jeune fille de dix-huit ans, Marie-Louise Mangot, qui avait, selon Maret, « beaucoup de talents pour la musique, une fort jolie voix et un bon goût de chant » et qui, toujours d'après le même biographe, « femme honnête, douce et aimable, rendit son mari fort heureux. »

Un seul point noir persistait à l'horizon : le théâtre, et par lui demeurait irréalisé l'un de ses rêves les plus ardents. Le théâtre l'attirait, peut-être parce qu'il fournit, en cas de succès, le moyen d'arriver le plus sûrement et le plus vite à la fortune et à la popularité, mais aussi parce qu'il est le tremplin véritable où s'exercent avec le plus de puissance et d'éclat les facultés de celui qui se sent assez maître de son art pour en posséder toutes les ressources expressives, pour traduire en une langue spéciale les mouvements de l'âme et le jeu des passions, pour animer enfin de son souffle personnel des héros, propres à donner sur la scène l'illusion de la vie. Et ce théâtre qui l'attirait, il ne pouvait l'atteindre, malgré ses efforts. Il s'était bien essayé en écrivant pour les planches de la foire Saint-Germain de petites pièces mêlées de chants et de danses, dont son compatriote et ami, Piron, lui fournissait les livrets : telles l'*Endriague* (1723) et l'*Enrôlement d'Arlequin* (1726). Mais ces farces musicales ne suffisaient guère à donner sa mesure. Il souhaitait un cadre plus vaste et plus digne; il demandait un poème d'opéra à tous les auteurs réputés de ce temps-là, Danchet, Lafont, Roy, et toujours en vain. Il n'inspirait pas confiance, non point qu'on lui déniât le talent, mais on doutait de ses aptitudes théâtrales par cela même qu'on admirait ses facultés de théoricien. On lui servait déjà le reproche, devenu depuis si banal, de « manquer de mélodie »[2]; on le trouvait trop savant pour avoir des idées musicales et il était presque obligé de s'en défendre, comme le prouve une curieuse et très intéressante lettre qu'il adressait à Houdar de la Motte le 25 octobre 1727, et dans laquelle, après avoir énuméré ses travaux et rappelé ses titres à la collaboration sollicitée du renommé librettiste, il ajoutait : « Vous verrez, pour lors, que je ne suis pas novice dans l'art, et qu'il ne paroît pas surtout que je fasse de grande dépense de ma science dans mes productions, où je tâche de cacher l'art par l'art même; car je n'y ai en vue que les gens de goût et nullement les sçavans, puisqu'il y en a beaucoup de ceux-là et presque point de ceux-ci. »

La Motte resta sourd à de telles prières; mais un autre, et plus grand poète que

1. Trois enfants naquirent de cette union : Claude-François, écuyer, valet de chambre du Roi; Marie-Louise, religieuse au couvent de la visitation de Sainte-Marie, à Montargis; Marie-Alexandrine, mariée, après la mort de son père, à François-Marie de Gauthier, écuyer, mousquetaire du Roi.

2. Voir à ce sujet la lettre si caractéristique de Jean-Baptiste Rousseau à Louis Racine (17 novembre 1739), où Rameau est qualifié de « distillateur d'accords baroques » et formellement invité « à n'écorcher pas davantage les oreilles des gens de bien. »

lui, finit par les exaucer : ce fut Voltaire qui sans doute avait cédé aux instances amicales de La Poupelinière en faveur de son protégé. Malheureusement le sujet choisi, *Samson*, devint la cause de nouveaux déboires. La partition ne fut pas plutôt écrite et portée à l'Opéra qu'une cabale de faux dévots s'organisa dans l'ombre pour en empêcher la représentation. Dans un temps où le libertinage le plus effronté régnait à la cour de France, sous les yeux indulgents d'un clergé sans pudeur, l'hypocrisie trouvait moyen de protester contre l'adaptation dramatique d'un sujet tiré de la Bible. On voulut y voir une atteinte portée à la religion, et le directeur, Thiriot, reçut l'ordre plus ou moins direct de renoncer à pareil projet. Les deux auteurs éconduits n'eurent plus d'autre consolation que celle pour Voltaire de publier son œuvre en la faisant précéder d'un « avertissement » bien senti, et pour Rameau d'employer depuis « presque tous les airs de *Samson* dans d'autres compositions lyriques, que l'envie n'a pas pu supprimer[1] », notamment dans *Zoroastre,* représenté dix-sept ans plus tard, en 1749.

Par bonheur, un financier veillait, et allait en partie réparer le dommage. Celui que flattait l'hommage souvent intéressé de ses contemporains, « Mecenas » ou « Pollion » pour Voltaire, « le Médicis » ou « le Périclès de la finance » pour Marmontel, « Apollon » et « Plutus » pour Rameau, Alexandre-Jean-Joseph le Riche de la Poupelinière, méritait d'ailleurs tous ces titres pour la protection intelligente qu'il accordait aux artistes, et l'espèce de coquetterie avec laquelle il s'appliquait à produire les talents inconnus. Poète, musicien, dessinateur lui-même, il est resté le type de l'amateur éclairé, fastueux, bienveillant et poli, rendant maint service et, suivant l'usage, obligeant maint ingrat. Denne-Baron nous rapporte[2] que « les virtuoses étrangers, chanteurs, cantatrices, violonistes, arrivant à Paris, étaient reçus, logés, entretenus dans sa maison de Passy, où chacun s'empressait de contribuer à l'ornement de ses concerts. Rameau, qui habitait chez le financier, tenait le clavecin dans les concerts, touchait l'orgue les jours de fête, à la chapelle domestique, et composait ses opéras dans cette harmonieuse retraite où il avait à sa disposition un théâtre spacieux, les meilleurs sujets de l'Opéra et un orchestre excellent. Un débutant pouvait y faire entendre ses œuvres avec tous les avantages désirables. La Poupelinière faisait tous les frais; si l'épreuve était favorable au jeune musicien, le bruit de son succès retentissait à Versailles et à Paris, et l'artiste était bientôt appelé à se produire sur un plus grand théâtre. »

Dans un tel milieu, on comprend que l'opulent personnage n'ait pas eu trop de peine à mettre en rapport son protégé musical avec un de ses poètes attitrés, l'abbé Pellegrin, celui qu'un distique devenu fameux, « portraicturait » ainsi :

Le matin, catholique, et le soir, idolâtre,
Il dîne de l'autel et soupe du théâtre.

Ce librettiste, alors septuagénaire, accepta de collaborer avec un compositeur qui atteignait la cinquantaine pour « débuter » à l'Opéra; mais, gardant quelque défiance, il

1. VOLTAIRE. *Samson.* Avertissement.
2. *Nouvelle biographie générale* (Paris, Didot, 1862).

exigea que Rameau lui souscrivît un billet de 500 livres, payable dans le cas où, par la faute du musicien, l'ouvrage n'obtiendrait pas de succès. Moyennant quoi il lui livra le poème d'une pièce en cinq actes et un prologue, *Hippolyte et Aricie,* dont l'idée première, tout au moins, ne lui avait pas coûté grand effort, car elle était directement empruntée à la *Phèdre* de Racine. La partition terminée, une audition eut lieu chez La Poupelinière, dans les conditions habituelles, c'est-à-dire avec des interprètes de choix, devant une assemblée élégante et nombreuse, et là se produisit une scène assez curieuse pour que tous les chroniqueurs du temps l'aient rapportée. Après certain morceau qui l'avait sans doute plus spécialement satisfait, Pellegrin quitta sa place et, marchant vers Rameau qui dirigeait l'orchestre, il lui dit à haute voix : « Monsieur, quand on fait de si belle musique, on n'a pas besoin de caution. Voici votre billet. Si l'ouvrage ne réussit pas, ce sera ma faute et non la vôtre. » Et, devant tout le monde, il déchira l'obligation souscrite. Le fait prouve au moins que si l'abbé de cour n'avait pas de bonnes mœurs, il avait du bon goût, car le public ne mit pas autant d'empressement que lui à reconnaître la valeur du nouvel ouvrage donné à l'Opéra le 1er octobre 1733. La première représentation fut même un peu houleuse. On savait que le compositeur avait cherché à s'affranchir des formes consacrées depuis Lully; or, l'audace de cette tentative suffisait à indisposer les partisans de la tradition et à former contre ceux de la nouveauté un clan d'opposition. Le public, sinon conquis du premier coup, étonné toutefois et même intéressé, se montra plutôt favorable. La critique, suivant son habitude, fit des réserves. Dans son *Nouvelliste du Parnasse,* pour n'en citer qu'un exemple, l'abbé Desfontaines accusait Rameau de « substituer les spéculations harmoniques aux jouissances de l'oreille. » Pamphlets et articles désobligeants se répandirent aussitôt, avec une certaine insistance, et l'on alla jusqu'à lui décocher cette épigramme :

Contre la moderne musique
Voilà ma dernière réplique :
Si le difficile est le beau,
C'est un grand homme que Rameau;
Mais si le beau, par aventure,
N'était que la simple nature
Dont l'art doit être le tableau,
C'est un pauvre homme que Rameau.

Aussi le « pauvre grand homme » s'écriait-il dans un accès de désespoir : « Je me suis trompé. J'ai cru que mon goût réussirait, et je vois qu'il n'en est rien. Mais je n'en ai point d'autre et je ne ferai plus d'opéras. » Il changea d'avis heureusement, et la critique aussi.

En somme, il lui était arrivé ce qui a coutume d'arriver à tout artiste un peu personnel qui surgit en pleine lumière, au premier rang, et qui a l'ambition de ne pas répéter ce que les autres ont déjà dit avant lui. Il doit compter avec les résistances de ceux dont il bouleverse les idées, avec la jalousie de ceux dont il prend la place ou dont il retarde

l'avènement; il semble un péril et l'on commence par se liguer contre lui avec l'espoir de le rejeter dans l'ombre; s'il est assez fort, il lutte, il s'impose, et l'on finit, toujours au nom des mêmes principes « conservateurs », par le défendre avec autant de passion et d'acharnement qu'on en avait dépensés pour le combattre. Au reste les vrais musiciens ne s'y trompèrent pas, et l'on connaît cette réponse de Campra, l'un des compositeurs les plus distingués de l'époque, au prince de Conti qui l'interrogeait sur la valeur d'*Hippolyte et Aricie :* « Monseigneur, il y a assez de musique dans cet opéra pour en faire dix : cet homme nous éclipsera tous. » Fétis a bien résumé[1] l'état de la question : « On ne pouvait nier que le compositeur d'*Hippolyte et Aricie* ne fût inférieur à celui d'*Armide* dans le récitatif, et qu'il n'y eût moins de correction dans sa manière d'écrire; mais son harmonie avait bien plus de force; ses modulations étaient moins uniformes; ses chœurs avaient bien plus d'effet et d'énergie; enfin son instrumentation était plus riche de formes et de détails. En un mot, le nouvel opéra annonçait un génie d'une autre trempe que tout ce qui avait suivi Lully; on pouvait discuter sur l'agrément de cette musique, mais non lui refuser le caractère de la création ». Et, entrant dans quelques détails techniques qui valent d'être recueillis, Adolphe Adam[2] ajoute : « Chez Lully, comme chez ses successeurs, presque toute la partition était écrite pour les instruments à cordes et à cinq parties; les instruments à vent n'apparaissaient que pour doubler les instruments à cordes dans les *tutti*, et pour jouer, seuls et divisés en famille de flûtes ou de hautbois, dans des ritournelles de quelques mesures seulement. Rameau, abandonnant ce système, faisait faire des rentrées aux flûtes, aux hautbois, aux bassons, sans interrompre le jeu de la symphonie, donnant à chaque instrument une partie indépendante et distincte, assignant à chacun un rôle différent, faisant en un mot l'essai de ce qui s'est constamment pratiqué depuis. »

Ces innovations s'imposèrent peu à peu, et les représentations qui suivirent la première rencontrèrent une faveur de plus en plus générale. La reprise d'un ouvrage est la pierre de touche du succès. Seules, les œuvres originales et vraiment fortes résistent victorieusement aux dangers de cette épreuve : on les goûte d'autant mieux qu'on les entend plus souvent. Tel fut le cas pour Rameau non seulement d'*Hippolyte et Aricie*, mais encore des autres opéras qui suivirent ce premier essai : presque tous brillèrent plus en leur reprise qu'en leur nouveauté. L'auteur était de ceux qui devancent leur époque et dont les yeux ont des clartés sur l'avenir.

1. *Biographie universelle des musiciens*. Art. Rameau.
2. *Revue contemporaine*. N° du 15 octobre 1852.

IV

LES ANNÉES DE GLOIRE (1734-1764)

La carrière de Rameau fournit bien des sujets d'études et contient en somme plus d'un enseignement. Mais ce qui étonne en vérité, suivant une juste remarque de M. Arthur Pougin[1], « ce n'est pas tant la puissance de son génie que l'âge qu'il avait atteint lorsqu'il put déployer ce génie en pleine liberté, et la vigueur dont il fit preuve à partir de ce moment, c'est-à-dire en un temps où la plupart des hommes parviennent, sinon à la sénilité, du moins à la fatigue et à la faiblesse. Rameau avait juste cinquante ans lorsqu'il lui fut donné de représenter son premier opéra; pendant les vingt et une années qui suivirent, il ne fit pas jouer moins de vingt et un ouvrages, plus ou moins importants, et lorsqu'il crut devoir laisser prendre un peu de repos à son imagination, ce fut pour se remettre avec ardeur à un autre travail qu'il n'avait jamais complètement abandonné, je veux parler du travail relatif à ses recherches et à ses spéculations sur la technie et la théorie de l'art. On a vraiment peu d'exemples d'une telle activité, d'une telle puissance intellectuelles. »

Depuis *Hippolyte et Aricie,* en effet, et presque jusqu'au dernier jour, l'histoire de sa vie est celle de ses œuvres; elles se succèdent d'année en année, lui assurant une définitive importance dans le monde musical, et sur tous ses rivaux une préséance que d'acharnés détracteurs comme Grimm et Rousseau ne songent plus à contester. Ce sont, par ordre chronologique[2] :

En 1735, *les Indes galantes,* un opéra-ballet, où la variété du cadre sert le plus heureusement du monde ses goûts de musique élégante et pittoresque.

En 1737, *Castor et Pollux,* sa tragédie peut-être la plus accomplie et en tout cas la mieux accueillie dès le début.

En 1739, *les Fêtes d'Hébé ou les Talents lyriques,* opéra-ballet, et *Dardanus,* opéra souvent repris dont certain rigaudon a figuré même au programme de nos concerts contemporains.

En 1745 surtout, sa verve théâtrale se dépense avec une ardeur sans pareille, mais que les circonstances expliquent : Le Dauphin, fils de Louis XV, épousait l'infante d'Espagne, Marie-Thérèse, et, à cette occasion, des fêtes brillantes se donnaient à Versailles, où le manège dit « de la Grande Écurie » avait été transformé en un théâtre somptueux. Voltaire et Rameau, comme les deux représentants les plus illustres cha-

1. *Rameau, Essai sur sa vie et ses œuvres,* p. 65.

2. Pour que l'énumération suivante soit complète, il faut ajouter deux petits actes fournis à Rameau par Piron : en 1734, les *Courses de Tempé,* à la Comédie-Française; et en 1744, les *Jardins de l'Hymen ou la Rose,* à la Foire Saint-Germain.

cun en son art, avaient été choisis pour composer une pièce de circonstance qui s'appelait la *Princesse de Navarre;* et, en cette même année, sur la même scène, à quelques mois d'intervalle, et pour des occasions diverses, parurent *Platée, les Fêtes de Polymnie*[1], *le Temple de la Gloire*, *les Fêtes de Ramire*. Devenu en quelque sorte musicien officiel, Rameau avait reçu le titre spécialement créé pour lui de « compositeur de la musique du cabinet du Roi » avec le brevet d'une pension viagère de 2 000 livres, et, deux ans plus tard, cette somme s'augmentait d'une autre pension de 1 500 livres que Rebel et Francœur, cessionnaires de la ville de Paris pour le privilège de l'Opéra, s'étaient fait autoriser, à son insu, par le ministre, à lui servir annuellement, et indépendamment de ses droits d'auteur pour les ouvrages nouveaux[2]. Du reste les distinctions et les profits semblent avoir eu pour effet d'enflammer son zèle loin de l'éteindre car, sans parler des reprises de ses précédents ouvrages, qui donnaient lieu chaque fois à de sérieux remaniements, voici :

En 1747, à Versailles d'abord et l'année suivante à l'Opéra, *les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour,* opéra-ballet composé pour le mariage du Dauphin, qui, devenu veuf, épousait en secondes noces Marie-Josèphe de Saxe.

En 1748, *Zaïs,* quatre actes avec prologue, *Pygmalion,* un acte, à l'Opéra, et *les Surprises de l'Amour,* divertissement en trois tableaux, à Versailles.

En 1749, *Naïs,* opéra de circonstance et dit « de la paix », parce qu'il fut écrit à l'occasion du traité d'Aix-la-Chapelle; puis, *Zoroastre,* dont le succès fut assez retentissant pour que l'œuvre passât la frontière, et fût représentée, traduite en italien, à Dresde, honneur très appréciable à une époque où ce genre d'exportation artistique était rare.

En 1751, toujours à l'Opéra, une comédie-ballet en un acte, *la Guirlande ou les Fleurs enchantées,* et une pastorale en trois actes, *Acanthe et Céphise ou la Sympathie,* pour la naissance du duc de Bourgogne[3].

En 1753, *Daphnis et Eglé, les Sybarites, Lysis et Délie.*

En 1754, *Anacréon,* et la *Naissance d'Osiris,* toutes pièces en un acte, jouées à Fontainebleau, la dernière pour la naissance du duc de Berri, depuis Louis XVI.

En 1760, *les Paladins,* son dernier ouvrage monté à l'Opéra, pièce importante, curieuse, qui l'avait occupé longtemps et dont il attendait un succès auquel l'événement ne répondit pas, car elle disparut de l'affiche au bout de quelques représentations. Rameau croyait au mérite de son œuvre, puisque faisant un jour allusion au public qui ne l'avait pas comprise et à la réhabilitation qu'il en attendait de l'avenir, il se laissa aller à dire : « La poire n'est pas mûre! » ce qui lui valut d'ailleurs cette riposte d'un mauvais plaisant : « Ça ne l'a pourtant pas empêchée de tomber! » Mais cet échec ne pouvait nuire à sa gloire désormais consacrée, et, quelque temps après, au cours de

1. Cet ouvrage seul fut donné d'abord à l'Opéra de Paris.
2. Maret (*loc. cit.*)
3. Frère aîné de Louis XVI, mort dans sa dixième année.

cette même année 1760, il put s'en rendre compte, lorsque, assistant dans une loge de l'Opéra à une représentation de son *Dardanus,* et reconnu par les spectateurs, il s'y vit l'objet d'une ovation improvisée et, dit le *Mercure de France*[1], fut applaudi « avec transports ».

Si flatteur que fût ce « bruit » à ses oreilles, Rameau répondait à certains curieux qui l'interrogeaient un jour à ce sujet, qu'il lui préférait encore « celui de sa musique[2] »; mais il était assez sage pour reconnaître qu'ayant atteint sa soixante-dix-septième année, il pouvait se taire enfin, et, suivant l'expression vulgaire, par lui pleinement réalisée, « se reposer sur ses lauriers ». Même à son ami Chabanon il donna de son silence une raison qui vaut d'être rapportée, car elle traduit en partie son esthétique, ou du moins l'idée qu'il se faisait des facultés nécessaires au compositeur dramatique : « De jour en jour j'acquiers du goût, mais je n'ai plus de génie[3]. » Et pour confirmer ce propos, Maret ajoute qu'aux instances du président de Brosses, le pressant de mettre en musique un opéra de Quinault, il avait répondu en déclarant que « l'imagination étoit usée dans une vieille tête, et qu'on n'étoit pas sage quand on vouloit travailler à cet âge aux arts qui sont entièrement d'invention[4] ».

S'il renonça dès lors au théâtre, il ne quitta pas la plume de l'écrivain et grossit encore le nombre de ses ouvrages théoriques avec deux livres qui ne comptent pas parmi ses moins importants : *le Code de Musique pratique* (1760) et *l'Origine des Sciences* (1761). C'est même à cette occasion qu'il fut admis comme associé à l'Académie de Dijon[5] (22 mai 1761), et qu'il reçut de ses compatriotes un hommage d'une nature assez particulière : Par une délibération solennelle et en reconnaissance de la gloire qu'il faisait rejaillir sur la cité, les magistrats municipaux l'exemptèrent à perpétuité, lui et sa famille, de l'impôt de la taille. Le roi lui-même, ne voulant pas être en reste, songea à lui donner le cordon de Saint-Michel, et, pour se conformer aux statuts de l'ordre, qui exigeaient la noblesse du titulaire, il lui octroya au préalable des lettres de noblesse qui furent enregistrées à la Chambre des vacations du Parlement de Paris, quoi qu'en aient écrit certains auteurs[6] assez fantaisistes pour avancer qu'une raison d'économie l'avait détourné de remplir cette formalité. Mais les jours du futur dignitaire étaient alors comptés. Depuis quelque temps il sentait ses forces diminuer, et son corps affaibli ne pouvait plus opposer qu'une brève résistance à la maladie. Elle se déclara le 23 août 1764 sous forme d'une fièvre putride, accompagnée de scorbut, et, le 12 septembre suivant, Jean-Philippe Rameau rendait le dernier soupir : il était âgé de quatre-vingt-un ans, moins treize jours.

1. Décembre 1760.
2. *Spectacles de Paris* pour l'année 1765.
3. Chabanon. *Éloge de M. Rameau* (Paris, 1764).
4. Maret (*loc. cit*).
5. Depuis juillet 1752, il était membre d'une société littéraire, établie dans cette ville chez le président de Ruffey, et que M. Ch. Poisot suppose avoir par la suite donné naissance à l'Académie de Dijon.
6. Voir notamment Castil Blaze, *Académie impériale de musique*, t. I. D'ailleurs M. Arthur Pougin a eu, depuis, la bonne fortune de retrouver aux Archives Nationales ces lettres dûment signées et enregistrées.

Vivant, il avait obtenu tous les honneurs auxquels un musicien pouvait prétendre en un temps où n'existaient ni l'Institut pour les artistes, ni les décorations pour les simples bourgeois ou manants. Mort, il devint l'objet d'hommages d'autant plus significatifs qu'ils étaient moins prodigués aux hommes de sa condition, et ses obsèques furent célébrées en grande pompe à Saint-Eustache où il fut enterré. Quinze jours après, le 27 septembre, un service funèbre eut lieu à l'église des Pères de l'Oratoire, par les soins et aux frais de l'Opéra : la musique y était largement représentée par une messe de Gilles et quelques morceaux de *Dardanus* et de *Castor et Pollux* auxquels on avait adapté des paroles liturgiques. Le 11 octobre suivant on commanda un second service, cette fois aux Carmes du Luxembourg, avec accompagnement d'une messe en musique composée par Philidor. Plusieurs villes de France, Dijon, Rouen, Marseille notamment, organisèrent des cérémonies analogues, et toujours au milieu de l'assistance la plus nombreuse. A Paris même l'anniversaire de la mort fut célébré, et cette coutume de « bout de l'an » persista pendant plusieurs années. Enfin on vit se produire en abondance les éloges funèbres, les pièces de circonstance en vers ou en prose, et, genre alors à la mode, les épitaphes dont la suivante peut être citée, au moins pour la part de vérité qu'elle contient :

Ci-gît le célèbre Rameau.
Il fut par son vaste génie
De la musique le flambeau,
Et l'objet des traits de l'envie.
Muses, pleurez sur ce tombeau
Le créateur de l'harmonie!

Comme en un deuil public, la France pleurait le maître disparu, et semblait mesurer à l'étendue de la perte l'intensité de ses regrets.

V

L'HOMME ET L'ARTISTE

Dans ses *Mémoires secrets*[1], Bachaumont raconte que Rameau mourut avec fermeté, et il ajoute : « Différents prêtres n'ayant pu en rien tirer, M. le curé de Saint-Eustache s'y est présenté, a péroré longtemps, au point que le malade ennuyé s'est écrié avec fureur : « Quel diable venez-vous me chanter là, monsieur le curé? Vous avez la voix « fausse. » Un tel propos, en une telle circonstance, témoigne déjà d'une assez méchante et persiflante humeur. Les divers témoignages s'accordent à reconnaître, en effet, que Rameau avait le caractère désagréable et justifiait souvent les pointes malicieuses dont il était l'objet.

1. *Mémoires secrets*, par feu de Bachaumont, 12 septembre 1764.

Très grand, très maigre, blême de teint, débile d'aspect, quoiqu'il ait joui toujours d'une bonne santé, due peut-être d'ailleurs à son extrême sobriété, il donnait, à première vue, l'impression d'un homme intelligent, sérieux, mais sec, autoritaire, concentré, sans faiblesse pour lui comme sans indulgence pour les autres. Il n'avait guère d'expansion même avec les siens, et, sans précisément fuir le monde, puisqu'il vivait dans l'entourage si brillant et si couru de La Poupelinière, il passait pour sombre et peu sociable, surtout vers la fin de sa carrière. Chabanon, son ami, insiste sur ce qu'alors, dans ses promenades solitaires, il ne voyait personne et paraissait absorbé dans de profondes rêveries. « Lorsqu'on l'abordait, il semblait sortir d'une extase, ne reconnaissait personne, et ses amis les plus intimes étaient obligés de se nommer[1]. » Il n'aimait point qu'on le dérangeât, surtout lorsqu'il travaillait, et Maret[2] nous apprend que « aux répétitions de ses opéras, il s'asseioit dans le parterre, où il vouloit être seul. Si quelqu'un venoit l'y troubler et s'approchoit de lui, il le repoussoit avec la main sans lui parler et même sans le regarder. Dans ces moments-là, il étoit forcé de parler beaucoup, ce qu'il faisoit avec tant de feu que sa bouche se desséchoit, si prodigieusement, qu'il étoit obligé de manger quelque fruit pour se mettre en état de continuer. La même chose lui arrivoit quelquefois dans la conversation, et alors on le voyoit, dans l'instant où il étoit le plus animé, se taire, ouvrir la bouche et faire comprendre par ses gestes qu'il ne pouvoit plus parler. » Un tel homme devait se laisser entraîner à la discussion, surtout lorsqu'il s'agissait des principes d'art qui lui étaient chers. Très entier dans ses idées, il devait supporter malaisément la contradiction : ses fréquentes et longues polémiques sur tous sujets, par voie de lettres, articles ou brochures, le prouvent jusqu'à l'évidence. Peut-être dut-il même à cette humeur batailleuse de ne pas entrer à l'Académie des Sciences, où il rêvait, dit-on, de se faire admettre, et pour laquelle ses travaux semblaient lui créer des titres assez sérieux : car le mérite ne suffit point toujours à forcer la porte de ces « compagnies » quand il ne s'appuie pas sur l'aménité des relations et sur la bonhomie feinte ou vraie.

Maret nous révèle que Rameau « se plaçoit presque toujours dans une petite loge, lors des représentations de ses opéras; mais il s'y cachoit de son mieux et même s'y tenoit couché. Si le public l'appercevoit et applaudissoit, il recevoit les applaudissements avec une modestie qui l'en rendoit encore plus digne[3]. » Cette modestie dont lui fait honneur son panégyriste ne l'empêchait pas d'avoir pleine conscience de son mérite et, s'il n'avait le droit d'être jaloux de personne, puisqu'en France il s'élevait, sans conteste, au-dessus de tous les compositeurs de son temps, il ne laissait pas que d'être ombrageux et de redouter les rivalités naissantes. Sans doute, il prit hautement contre Jean-Jacques Rousseau la défense de Lully; mais Lully était mort depuis longtemps et sa puissance demeurait sans danger. Maret donne plus et mieux à entendre lorsque,

1. CHABANON, *loc. cit.*
2. MARET, *loc. cit.*
3. MARET, *loc. cit.*

ayant rappelé que « M. et Mme Rameau passoient, pour ainsi dire, leur vie chez M. de la Poupelinière, soit à Paris, soit à sa belle maison de Passy », il ajoute : « Il y eut sur la fin quelque refroidissement causé, selon l'apparence, par un autre compositeur que ce fermier général avoit pris chez lui[1]. » Le grand homme, on le voit, n'aimait pas le partage, et cet égoïsme très caractérisé s'aggravait d'une économie poussée aux limites où elle prend le nom d'avarice.

Au reste, quand elle les juge, la postérité ne tient pas rigueur aux grands artistes des défauts de leur corps ou de leur cœur; l'esprit seul est en jeu et compte : l'homme s'efface et disparaît devant l'œuvre. Or, celle qui porte le nom de Rameau commande le respect et l'admiration. Un auteur a d'autant plus de mérite à s'élever haut qu'il est parti de bas et qu'il a trouvé des obstacles sur son chemin. Rameau n'eut point de maître, à proprement parler, il tira presque tout de son propre fonds, n'empruntant à Lully que ce qu'il ne pouvait rejeter sans froisser par trop les idées de son temps et indisposer vainement ses auditeurs. Très exacte est l'observation de Méreaux[2] : « Il avait l'intuition de l'harmonie, ce qui le dispensait parfois de véritable science. » Mais cette lacune de son éducation première ne faisait que rendre sa tâche plus pénible et ses efforts plus prolongés. « Lorsque le poète lui avoit donné son poème, raconte Maret, il le lisoit plusieurs fois, le raisonnoit, le déclamoit et obligeoit très souvent l'auteur à y faire des changements qui exerçoient beaucoup sa patience... C'étoit un violon à la main qu'il composoit sa musique; quelquefois, cependant, il se mettoit au clavecin » et plus loin : « Il n'avoit pas autant de facilité à composer de la musique vocale que la musique instrumentale, à laquelle il s'étoit livré de bonne heure[3]. » Cette dernière remarque laisse deviner quel labeur représente le grand nombre d'ouvrages dramatiques auxquels il a travaillé.

L'inspiration devait lui venir abondante et facile; mais il éprouvait quelque peine à formuler ses idées, à les mettre au point : les multiples ratures émaillant les quelques autographes de lui que l'on possède trahissent les hésitations et les incertitudes de sa plume. Et s'il forçait ses collaborateurs à remanier souvent leur texte, combien ne s'obligeait-il pas lui-même à remanier sa musique, car tous ses opéras furent, à chaque reprise, l'objet des modifications les plus considérables : on peut s'en convaincre, si l'on a la curiosité de feuilleter les partitions qui ont servi aux représentations, et que conserve avec un soin précieux la bibliothèque de l'Opéra. C'est que Rameau avait la noble ambition de faire bien, et, pour arriver au mieux, il ne craignait pas d'observer le précepte de Boileau et de remettre son ouvrage sur le métier. En outre, si l'on songe à l'état des connaissances musicales en France au commencement du XVIIIe siècle, à l'incohérence des théories, au peu de ressources et de virtuosité des orchestres, à la médiocrité vaniteuse des artistes, au petit nombre d'amateurs éclairés, on comprendra

1. MARET, *loc. cit.*
2. AMÉDÉE MÉREAUX, *Les Clavecinistes de 1637 a 1790.*
3. MARET, *loc. cit.*

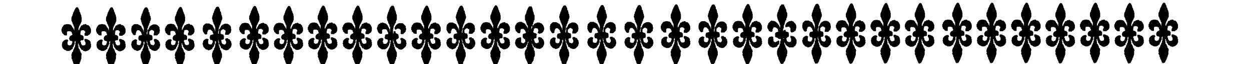
mieux quel pas a fait faire un tel maître à l'art de son temps. Il n'est presque point de branche où il n'ait innové depuis la contexture harmonique et la disposition instrumentale au théâtre jusqu'à la modeste « transcription » dont il est en quelque sorte l'inventeur, car il semble le premier compositeur qui se soit avisé de réduire lui-même et d'arranger pour clavecin certaines de ses partitions.

Aussi les louanges et l'admiration de ses contemporains ne lui ont-elles pas manqué. Dans son Discours préliminaire, l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, qui résume l'opinion des lettrés et des savants à cette époque, lui décerne presque un brevet d'immortalité quand elle célèbre « cet artiste philosophe dans un discours destiné principalement aux grands hommes », mentionne ses travaux « d'un génie mâle, hardi et fécond », et constate que « M. Rameau, en poussant la pratique de son art à un si haut degré de perfection, est devenu tout ensemble le modèle et l'objet de la jalousie d'un grand nombre d'artistes[1]. » — Jean-Jacques Rousseau, qui ne l'aimait point, écrit cependant[2] : « Il faudroit que la nation lui rendît bien des honneurs pour lui accorder ce qu'elle lui doit. » — De notre temps, d'analogues témoignages peuvent être recueillis. « Si nous nous plaçons, écrit Fétis, au point de vue de la situation où se trouvait Rameau lorsqu'il conçut son système d'harmonie, nous ne pouvons lui refuser notre admiration pour la force de tête qui brille dans cette conception. » Et Adolphe Adam a résumé tous ces jugements en quelques lignes excellentes[3] : « Rameau, dit-il, eut le rare et unique privilège d'être à la fois un grand théoricien et un grand compositeur. La théorie exige, en effet, une sûreté de calcul, un sang-froid de tête qui semble devoir exclure la chaleur et la vivacité d'imagination indispensables au compositeur dramatique, et pourtant Rameau brille sous ses deux aspects. » Par là même il grandit à nos yeux et dépasse la commune mesure. Son œuvre est de celles qui ne périssent pas tout entières et dont on peut arracher quelques parcelles à l'oubli; son nom est de ceux qu'il faut inscrire dans les annales de l'art, et qui se transmettent, avec un reflet de gloire, à la postérité.

CH. MALHERBE.

Cormeilles (Eure), 27 septembre 1895.

1. *Encyclopédie*, Discours préliminaire, p. LIX.
2. J.-J. ROUSSEAU, *Œuvres diverses*, t. II, p. 276.
3. *Le Constitutionnel*, art. du 10 septembre 1843.



COMMENTAIRE BIBLIOGRAPHIQUE

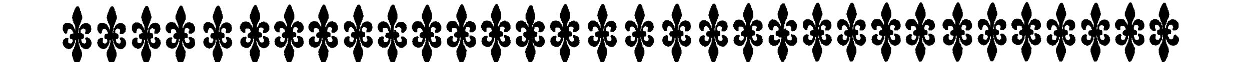
Dans l'œuvre de Rameau, les pièces pour clavecin occupent une place plus importante par la qualité que par la quantité. On en compte exactement cinquante-trois, dont plusieurs très courtes; or ce nombre semble relativement minime si l'on songe à la longue carrière et à la fécondité musicale de l'auteur. Peut-être quelques-unes ont-elles disparu avec le temps, ainsi qu'il est arrivé pour ces fameuses pièces d'orgue dont a parlé Fétis, comme s'il les avait tenues en main, alors qu'en réalité nul de nos contemporains ne les a ni connues ni même vues.

De celles qui nous restent, la valeur en somme est indéniable; elles ont passionné les connaisseurs du XVIIIe siècle et gardent encore de nos jours presque toute leur saveur. Amédée Méreaux, musicien de mérite, et l'un des musicographes qui ont parlé du clavecin avec le plus de compétence, a caractérisé sur ce point le génie de Rameau d'une façon trop exacte pour ne pas la rappeler ici. « S'il n'a pas dans ses mélodies la suavité de Couperin, la distinction, la délicatesse, la pureté de style qui donnent au compositeur de clavecin de Louis XIV une qualité si précieuse, le charme, il a du moins l'esprit, le brillant, la hardiesse, le mouvement, la force de l'harmonie, la richesse des modulations, et dans son style d'instrumentiste se reflète le style animé, expressif, toujours précis et bien rythmé du compositeur dramatique... Au point de vue du mécanisme de l'instrument, Rameau a dépassé de beaucoup ses prédécesseurs. La formule technique, le dessin instrumental, les ressources et le brio de l'exécution, la nouveauté des traits sont de belles conquêtes qu'il fit faire au clavecin[1]. »

Le mérite intrinsèque de tels ouvrages et leur succès auprès au public devaient amener nécessairement des rééditions plus ou moins partielles : en France, celle de Farrenc, de Poisot (Schonenberger, édit.), de Méreaux, de Diémer (Durand, édit.), peuvent être citées et se recommandent par des mérites divers. Mais c'est aujourd'hui seulement que pour la première fois on réunit en une édition pratique l'ensemble *complet* des pièces de clavecin composées par Rameau, celles du moins qui nous sont parvenues, manuscrites ou gravées. A cet effet, il est utile d'indiquer ici les sources où l'on a puisé et de donner au lecteur quelques indications bibliographiques.

Le premier recueil paru est celui qui porte la date de 1706 et dont le titre complet se présente ainsi : PREMIER LIVRE | DE PIÈCES DE CLAVECIN | *Composées* | PAR MONSIEUR RAMEAU

1. AMÉDÉE MÉREAUX, *Les Clavecinistes de 1637 à 1790.* Paris, Heugel, édit. (1867), pages 61 et 64.



COMMENTAIRE BIBLIOGRAPHIQUE

Dans l'œuvre de Rameau, les pièces pour clavecin occupent une place plus importante par la qualité que par la quantité. On en compte exactement cinquante-trois, dont plusieurs très courtes; or ce nombre semble relativement minime si l'on songe à la longue carrière et à la fécondité musicale de l'auteur. Peut-être quelques-unes ont-elles disparu avec le temps, ainsi qu'il est arrivé pour ces fameuses pièces d'orgue dont a parlé Fétis, comme s'il les avait tenues en main, alors qu'en réalité nul de nos contemporains ne les a ni connues ni même vues.

De celles qui nous restent, la valeur en somme est indéniable; elles ont passionné les connaisseurs du XVIIIe siècle et gardent encore de nos jours presque toute leur saveur. Amédée Méreaux, musicien de mérite, et l'un des musicographes qui ont parlé du clavecin avec le plus de compétence, a caractérisé sur ce point le génie de Rameau d'une façon trop exacte pour ne pas la rappeler ici. « S'il n'a pas dans ses mélodies la suavité de Couperin, la distinction, la délicatesse, la pureté de style qui donnent au compositeur de clavecin de Louis XIV une qualité si précieuse, le charme, il a du moins l'esprit, le brillant, la hardiesse, le mouvement, la force de l'harmonie, la richesse des modulations, et dans son style d'instrumentiste se reflète le style animé, expressif, toujours précis et bien rythmé du compositeur dramatique... Au point de vue du mécanisme de l'instrument, Rameau a dépassé de beaucoup ses prédécesseurs. La formule technique, le dessin instrumental, les ressources et le brio de l'exécution, la nouveauté des traits sont de belles conquêtes qu'il fit faire au clavecin[1]. »

Le mérite intrinsèque de tels ouvrages et leur succès auprès au public devaient amener nécessairement des rééditions plus ou moins partielles : en France, celle de Farrenc, de Poisot (Schonenberger, édit.), de Méreaux, de Diémer (Durand, édit.), peuvent être citées et se recommandent par des mérites divers. Mais c'est aujourd'hui seulement que pour la première fois on réunit en une édition pratique l'ensemble *complet* des pièces de clavecin composées par Rameau, celles du moins qui nous sont parvenues, manuscrites ou gravées. A cet effet, il est utile d'indiquer ici les sources où l'on a puisé et de donner au lecteur quelques indications bibliographiques.

Le premier recueil paru est celui qui porte la date de 1706 et dont le titre complet se présente ainsi : Premier Livre | DE PIÈCES DE CLAVECIN | *Composées* | par Monsieur Rameau

1. Amédée Méreaux, *Les Clavecinistes de 1637 à 1790*. Paris, Heugel, édit. (1867), pages 61 et 64.

Organiste | *des RR. PP. Jésuistes de la Ruē St Iacques*, | *et des RR. PP. de la Mercy.* | *Gravées par Roussel* | *1706* | *A Paris* | *chez L'AUTEUR. Vielle Ruē du Temple.* | *vis avis les Consignations, chez un Perruquier;* | *ROUSSEL graveur au bout de la ruē de la Parcheminerie du côté de la ruë de la Harpe.* | *FOUCAUT ruē St Honoré, a la Regle d'Or.* | *prix une piece de trente sols neuve.* C'est un volume de format petit in-4° oblong, avec un curieux frontispice dont nous reproduisons ci-contre le fac-similé. Composé de 12 pages de musique gravée, plus celle du frontispice, et contenant *dix* pièces de clavecin, ce recueil est devenu introuvable. La Bibliothèque nationale en possède un exemplaire, le seul que nous connaissions. Gravé et publié aux frais de l'auteur, il n'a peut-être été tiré qu'à très petit nombre, ce qui expliquerait son insigne rareté. Il n'a d'ailleurs jamais été réimprimé.

Le second recueil paru est intitulé : Pieces | DE CLAVESSIN | *avec* | UNE METHODE | POUR LA MECHANIQUE DES DOIGTS | *Où l'on enseigne les moyens de se procurer une parfaite éxecution* | *sur cet instrument* | *par Mr Rameau* | *Le prix broché sept livres.* | *A Paris*, | *Chez* | Charles-Étienne Hochereau, *Quay* | *des Augustins, près le Pont S. Michel, au Phenix.* | Boivin, *à la Régle d'or, ruē St Honoré.* | l'Auteur. | *Gravé par Louise Roussel.* Ce titre est imprimé, ainsi que la « Mechanique », la table et le privilège, en tout huit pages, plus une feuille gravée pour la tablature, c'est-à-dire un tableau représentant les signes adoptés par Rameau pour indiquer les ornements de sa musique, pincés, batteries, suspensions, etc., avec leur traduction en notes réelles. Ce volume, de format in-4° oblong, composé de 33 pages de musique gravée, contient vingt et une pièces, dont les titres se retrouvent dans une table des matières. Il ne porte pas de date; mais le privilège qui l'accompagne est daté du 7 janvier 1724, ce qui suffit à déterminer l'époque approximative de la publication. La « méthode pour la méchanique des doigts » constitue une sorte de petit traité, assez instructif pour qu'on ait jugé utile de la reproduire à cette place. Elle ajoute au mérite de Rameau, en le présentant comme un vrai novateur pour tout ce qui concerne l'emploi du clavecin. Sans doute la plupart des idées exprimées au cours de cet écrit se sont depuis longtemps répandues au point d'appartenir maintenant à la pratique courante; mais en 1724 elles passaient pour neuves et originales. Par exemple, dans l'exécution des traits, l'usage du pouce était alors des plus restreints; or ce « passage du pouce », qui est devenu pour le piano moderne la base de toute technique, devait paraître une hardiesse sans égale aux contemporains de Rameau. Au surplus, les conseils qu'on y rencontre sont encore en maint endroit bons à lire et même à suivre, car ils s'appliquent au piano et à l'orgue presque autant qu'au clavecin[1].

DE LA MECHANIQUE

DES DOIGTS

SUR LE CLAVESSIN

La perfection du toucher sur le Clavessin consiste principalement dans un mouvement des Doigts bien dirigé.

Ce mouvement peut s'acquérir par une simple méchanique; mais il faut qu'on sçache la ménager.

Cette méchanique n'est autre chose qu'un exercice fréquent d'un mouvement régulier : les disposi-

1. Nous avons respecté scrupuleusement l'orthographe, la ponctuation et même l'accentuation du texte original pour tous les documents ci-après reproduits.


PREMIER LIVRE
DE PIECES DE CLAVECIN
Composées
PAR MONSIEUR RAMEAU ORGANISTE
des RR.PP. Jesuistes de la Ruë St. Jacques,
et des RR.PP. de la Mercy.
Gravées par Roussel.
1706
prix une piece de trente sols neuve.
A PARIS
Chez l'Auteur, Vielle Ruë du Temple vis avis
les Consignations chez un Perruquier.
Roussel graveur au bout de la ruë de la
Parcheminerie du coté de la ruë de la Harpe.
Foucaut Rue St. Honoré a la Regle d'Or.
Gravez par C. Roussel
Avec Privil. du Roy.

tions qu'elle demande sont naturelles à un chacun; il en est comme de celles qu'on a pour marcher, ou si l'on veut, pour courir.

La faculté de marcher ou de courir vient de la souplesse du jarret : celle de toucher le Clavessin dépend de la souplesse des doigts à leur racine. L'exercice continuel où l'on est de marcher, rend à un chacun le mouvement du jarret presque également libre. Le peu d'exercice que nous faisons, au contraire, du mouvement necessaire aux doigts pour toucher le Clavessin, ne permet pas que leur liberté se developpe : d'ailleurs nos habitudes particulieres font contracter aux doigts des mouvements si contraires à celui qu'exige le Clavessin, que cette liberté en est sans cesse traversée : elle trouve même des obstacles jusques dans les talens naturels que nous pouvons avoir pour la musique; pour peu que nous soyons sensibles aux effets de cet art, nous faisons des efforts pour rendre ce que nous sentons, et ce ne peut être que par une contrainte préjudiciable à l'éxécution : toutes les mesures qu'il faudroit prendre pour l'acquerir, nous sont dérobées par l'impression qu'ont reçu nos sens : et faute d'avoir sçû concilier cette éxecution avec la promtitude de notre imagination, nous nous persuadons souvent que c'est la nature qui nous a refusé ce que nous nous sommes ravis à nous-mêmes par de mauvaises habitudes.

Il est bien vrai que les dispositions sont plus heureuses en de certains Sujets qu'en d'autres : cependant dès qu'aucune incommodité sensible ne trouble pas le mouvement ordinaire des doigts, il ne depend plus que de nous d'en faire l'usage auquel ils sont propres; et cela dans un degré de perfection suffisant pour plaire : car j'ose avancer qu'un travail assidu et bien conduit, que les soins nécessaires et qu'un peu de tems dédomageront immanquablement les doigts les moins favorisés.

J'avoüerai cependant que ce qui suppose une grande pratique dans la plûpart des personnes, ne sera peut-être qu'une heureuse rencontre dans quelques autres : mais qui est-ce qui osera s'attendre aux facilités de la nature? comment peut-on esperer de les découvrir, sans avoir entrepris le travail necessaire pour parvenir à en faire l'experience? et à quoi pourra-t-on attribuer alors le succès qu'on éprouvera, si ce n'est à ce travail même.

Il resulte donc de toutes ces remarques qu'un exercice fréquent et bien entendu est l'auteur infaillible de la parfaite execution sur le Clavessin : et c'est de là que j'ai conçu une méthode particuliere, pour renouveller dans les doigts le mouvement dont la nature les a douez, et pour en augmenter la liberté.

Cette méthode est la simple méchanique dont j'ai déjà parlé : je vais en proposer les règles; et je crois qu'on ne peut guéres se dispenser de les suivre exactement et par degrez : car outre qu'on les trouvera fondées en raisons, une experience encore toute récente vient de m'assurer de leur efficacité.

Les chifres 1. 2. 3. 4. et 5. désigneront les doigts dont je voudrai parler, et dont il faudra se servir aux endroits où ils se trouveront joints aux nottes : de sorte que 1. désignera *le pouce*, 5. le *petit doigt*, et 2. 3. 4. les autres *doigts* à proportion.

Il faut d'abord s'asseoir auprès du Clavessin, de façon que les coudes soient plus élevés que le niveau du clavier, et que la main puisse y tomber par le seul mouvement naturel de la jointure du poignet.

C'est afin que la main tombe comme d'elle même sur le clavier, qu'il faut d'abord avoir les coudes audessus de son niveau; et ils ne sont jamais trop élevés, dès que le 1. et le 5. peuvent se placer sur le bord des touches.

En même tems que le 1. et le 5. se placent sur le bord des touches, il faut que les coudes tombent nonchalamment sur les côtés, dans leur situation naturelle; situation qu'il faut bien remarquer, et qu'on ne doit jamais déranger que par une necessité absoluë, comme lorsqu'on est obligé de transporter la main d'un bout du clavier à l'autre.

Cette situation naturelle des Coudes, jointe à la juste portée du 1. et du 5, donne le point fixe où toute personne, de quelque taille qu'elle soit, doit se placer auprès du Clavessin; et il ne s'agit plus que d'y proportionner le siège.

Le 1. et le 5. se trouvant sur le bord des touches, engagent à courber les autres doigts, pour qu'ils puissent se trouver également sur le bord des touches : mais en laissant tomber la main, comme il a été dit, les doigts s'arondissent naturellement au point qu'il faut : et pour lors on ne doit plus ni les alonger, ni les arondir d'avantage, excepté dans de certains cas, où l'on ne peut mieux faire.

La jointure du poignet doit toujours être souple : cette souplesse qui se répand pour lors sur les doigts, leur donne toute la liberté et toute la legereté nécessaires : et la main qui par ce moyen se trouve, pour ainsi dire, comme morte, ne sert plus qu'à soutenir les doigts qui lui sont attachés, et à les conduire aux endroits du clavier où ils ne peuvent atteindre par le seul mouvement qui leur est propre.

Le mouvement des doigts se prend à leur racine, c'est-à-dire à la jointure qui les attache à la main,

et jamais ailleurs; celui de la main se prend à la jointure du poignet, et celui du bras, supposé qu'il soit necessaire, se prend à la jointure du coude.

Le plus grand mouvement ne doit avoir lieu que l'orsqu'un moindre ne suffit pas : et même dès qu'un doigt peut atteindre à une touche sans mouvoir la main, mais seulement en l'étendant ou en l'ouvrant, il faut bien se garder de prodiguer le mouvement au-dela du nécessaire.

Il faut que chaque doigt ait son mouvement particulier et indépendant de tout autre : de sorte que quand même on est obligé de transporter la main à un certain endroit du clavier, il faut encore que le doigt dont on se sert pour lors, tombe sur la touche par son seul mouvement.

Il faut que les doigts tombent sur les touches, et non pas qu'ils les frappent; il faut de plus qu'ils coulent, pour ainsi dire, de l'un à l'autre en se succedant : ce qui doit vous prevenir sur la douceur avec laquelle vous devez vous y prendre en commençant.

Il faut à present aranger les cinq doigts de la main sur les cinq nottes ou touches consecutives, dont on trouve l'exemple sous le nom de *première Leçon*, dans la planche gravée qui suit ce discours[1].

Les cinq doigts étant arangés sur les cinq touches, en supposant d'ailleurs la main placée, comme il a été dit; on fait ensorte d'enfoncer du 1. ou du 5. la touche sur laquelle il se trouve, sans qu'aucun autre doigt, ni sans que la main fassent pour lors le moindre mouvement.

Du doigt par lequel on a commencé, on passe à son voisin, et ainsi de l'un à l'autre; en observant que celui qui vient d'enfoncer une touche, la quitte dans le même instant que son voisin en enfonce une autre : car le lever d'un doigt et le toucher d'un autre doivent être executés dans le même moment.

Souvenez-vous de faire agir chaque doigt par son mouvement particulier; et observez que le doigt qui quitte une touche, en soit toujours si proche, qu'il paroisse la toucher.

N'appesentissez jamais le toucher de vos doigts par l'effort de votre main; que ce soit au contraire votre main qui en soutenant vos doigts, rende leur toucher plus leger : cela est d'une grande conséquence.

Observez une grande égalité de mouvemens entre chaque doigt, et sur-tout ne précipités jamais ces mouvemens : car la légereté et la vitesse ne s'acquierent que par cette égalité de mouvemens; et souvent pour trop se presser, on fuit ce qu'on cherche.

Il faut tâcher d'acquerir le mouvement necessaire dans les doigts et de donner à chacun d'eux son mouvement particulier, avant que de mettre leur force à l'épreuve : de sorte que je ne propose de les placer d'abord sur le clavier, que pour qu'on s'accoutume à proportionner la distance de l'un à l'autre à celle des touches de ce clavier. Mais comme on a d'abord de la peine à les faire mouvoir chacun en particulier, celle qu'on auroit encore à leur faire enfoncer les touches, seroit capable de détruire la perfection qui doit se trouver dans leur mouvement. Il faut donc bien prendre garde que la resistance des touches ne s'oppose au mouvement des doigts; et par conséquent le clavier sur lequel on s'éxerce ne sçauroit être trop doux : mais à mesure que les doigts se fortifient dans leur mouvement, on peut leur opposer un clavier moins doux, et arriver ainsi par degrez à leur faire enfoncer les touches les plus dures.

Cette Leçon se pratique d'abord de chaque main en particulier; et que quand on se sent maître de conduire ses doigts conformément à l'explication précédente, on l'éxerce des deux mains ensemble; on fait commencer une main avant l'autre d'autant de nottes que l'on veut, tantôt plus, tantôt moins; enfin on s'y prend de toutes les manieres possibles, jusqu'à ce qu'on reconnoisse que les mains soient dans une si bonne habitude, qu'il n'y a plus lieu de craindre qu'elles se gâtent : ce qui ne s'acquiert pas en un jour, et ce qui cependant abrege infiniment l'étude nécessaire pour arriver au point de perfection qu'on désire.

Cette Leçon, quoique très-simple, conduit insensiblement à la plus parfaite éxécution, sur le clavessin. On y accotume d'abord la main à soûtenir les doigts; on y proportionne leur distance entr'eux à celle des touches; on y procure à chacun d'eux son mouvement particulier; on s'y accoutume à en lever un, pendant qu'un autre baisse; leur force, leur poids, et leur mouvement s'y rendent égaux entr'eux au bout de quelque tems; les mouvemens égaux et contraires entre chaque main s'y contractent aussi; enfin pour peu qu'un maître soit attentif à faire observer toutes les remarques précédentes dans les autres passages et dans les *Agrémens* qu'il doit faire éxercer après cette Leçon; il est presque certain, à parler en général, qu'on ne sçauroit manquer de se procurer une belle execution.

Sans en sçavoir davantage que ce que contient cette Leçon, on peut apprendre le petit Menuet qui se trouve dans la même Planche; ayant eu soin d'y marquer les doigts, et d'en retrancher les agrémens.

1. Voir page 19.

Lorsqu'on passe avec vitesse les nottes de la Leçon, cela s'appelle *Roulement*, et si les nottes de cette Leçon étoient disjointes, cela s'appelleroit *Batterie*.

Pour continuer un *roulement* plus étendu que celui de la Leçon, il n'y a qu'à s'accoutumer à passer le 1. par-dessous tel autre doigt que l'on veut, et à passer l'un de ces autres doigts par-dessus le 1. Cette maniere est excellente, sur-tout quand il s'y rencontre des *Dièzes* ou des *Bemols*; elle facilite même encore la pratique de certaines *batteries*, dont on trouve un exemple dans la Planche suivante.

Il faut observer que le doigt qui passe ainsi par-dessus ou par-dessous un autre, arrive par son mouvement particulier à la touche où l'on veut le placer alors.

Évitez, autant que cela se peut, de toucher un *dièze* et un *bemol* du 1. ou du 5. surtout dans les *roulemens;* et faites en sorte que le 1. se trouve pour lors sur la touche qui précède ce *dièze* ou ce *bemol;* parce que cela peut faciliter votre éxécution.

Souvent on éxécute un même *roulement* avec les deux mains, dont les doigts se succedent pour lors consecutivement; on en trouve un éxemple dans la piéce intitulée, *les Tourbillons*, où la lettre D. indique la *main droite* et la lettre G. la *main gauche*.

Dans ces sortes de *roulemens*, les mains passent l'une sur lautre : mais il faut bien observer que le *son* de la premiere touche sur laquelle l'une des mains passe, soit tout aussi lié au *son* précédent, que s'ils étoient touchés des doigts de la même main.

Les doigts suivent ici l'ordre de la leçon; et il ne faut s'y servir du 5. que le moins qu'on peut.

Il y a des *batteries* où les mains passent également l'une sur l'autre : ce qui n'est pas difficile à pratiquer, pourvû qu'on y fasse l'observation qui vient d'être citée à l'égard de la liaison des *sons*.

Il y a deux autres sortes de *batteries*, dont on trouvera l'éxemple dans la pièce intitulée, *les Cyclopes :* dans l'une de ces *batteries*, les mains font entr'elles le mouvement consecutif des deux baguettes d'un tambour; et dans l'autre, la *main gauche* passe pardessus la *droite*, pour toucher alternativement la *Basse* et le *Dessus*. Je crois que ces dernieres *batteries* me sont particulières, du moins il n'en a point encore paru de la sorte; et je puis dire en leur faveur que l'œil y partage le plaisir qu'en reçoit l'oreille.

L'éxécution de ces differentes *batteries*, et de ces differens *roulemens*, dépend sur-tout de la souplesse du poignet; en s'y conduisant d'ailleurs par des mouvemens doux et legers, et en y conservant le point fixe à la jointure du coude, lorsque la *batterie* excéde l'étenduë de la main.

Quand on se sent la main formée, on diminuë petit-à-petit la hauteur du siége, jusqu'à ce que les coudes se trouvent un peu au-dessous du niveau du clavier; ce qui engage pour lors à tenir la main comme colée au clavier, et ce qui acheve de procurer au toucher toute la liaison qu'on peut y introduire.

Quand on exerce les *tremblemens* ou *cadences*, il faut lever, le plus qu'il est possible, les seuls doigts dont on se sert pour lors; mais à mesure que le mouvement en devient familier, on leve moins ces doigts; et le grand mouvement se tourne à la fin en un mouvement vif et leger.

Il faut bien se garder de précipiter la *cadence* sur la fin, pour la *fermer :* elle se *ferme* naturellement, lorsqu'on en a une fois acquis l'habitude.

Je laisse aux Maîtres le soin d'enseigner le reste de vive voix; d'autant que le tout émane des premiers principes que je viens de poser; mais qu'on se souvienne bien que plus on persevere dans les premiers principes, plus on avance dans la carriere : car celui que ces principes ennuyent, est presque toujours la duppe de son impatience.

Il y a quelques piéces dans ce livre, qu'on peut transposer; par exemple : La *Musette* peut être mise en C. sol ut, sur tout pour être jouée avec la Violle; et les *Rigaudons*, en D. la ré.

On peut se passer, absolument parlant, des *doubles*, et des *reprises* d'un *Rondeau*, qu'on trouvera trop difficiles.

Lorsque la main ne peut embrasser facilement deux touches ensemble, on peut abandonner celle qui n'est pas absolument nécessaire au chant : car on ne doit pas être tenu à l'impossible.

Cette Méthode sert comme d'introduction a un sistême complet de la méchanique des doigts sur le Clavessin, que jespere donner bien-tôt; l'utilité de cette Méchanique ne s'est point encore fait connoitre, et c'est dans l'accompagnement sur tout qu'elle se fera le plus sentir : j'y epargne à la memoire une infinité de régles, qu'on ne peut cependant mettre en usage, qu'après avoir sçû les faire passer du jugement au bout des doigts.

Ce que j'ai dit touchant le Clavessin, est à observer pareillement sur l'Orgue.

APPROBATION

J'ay lû par ordre de Monseigneur le Garde des Sceaux, la Methode intitulée *De la Mechanique des doigts sur le Clavessin,* composée par Mr *Rameau*. Je n'y ai rien trouvé qui puisse en empêcher l'impression, et qui ne réponde au sçavoir que l'Auteur a déjà fait paroître sur cette matiere dans les Ouvrages qu'il en a donné au public. A Paris ce 9 janvier 1724. DORTOUS DE MAIRAN.

PRIVILEGE DU ROI

LOUIS par la grace de Dieu Roi de France et de Navarre : A nos amez et feaux Conseillers les gens tenans nos Cours de Parlement, Maistres des Requestes ordinaires de nostre Hostel, grand Conseil, Prevost de Paris, Baillifs, Senéchaux, leurs Lieutenans Civils, et autres nos Justiciers qu'il appartiendra; SALUT. Nôtre bien amé le Sr RAMEAU, nous ayant fait exposer qu'il se seroit appliqué depuis plusieurs années à composer plusieurs *Cantates, pieces de Clavessin et autres pieces de Musique Instrumentales avec un Systeme nouveau sur la Musique, un sur la Musique Theorique, la basse fondamentale et sur la Mechanique des doigts sur le Clavessin,* qu'il souhaiteroit faire graver, imprimer et donner au Public, s'il nous plaisoit lui accorder nos Lettres de Privilege sur ce nécessaires : A ces causes voulant traiter favorablement ledit Sieur exposant : Nous lui avons permis et permettons par ces presentes de faire imprimer et graver lesdites Cantates, pieces de Clavessin et autres pieces de Musique instrumentales avec un Systeme nouveau sur la Musique, un sur la Musique Theorique, la Basse fondamentale, et sur la Mechanique des Doigts sur le Clavessin, en telle forme, marge, caractere, en un ou plusieurs volumes conjointement ou separement, et autant de fois que bon lui semblera, et de les faire vendre et debiter par tout notre Royaume, pendant le temps de huit années consecutives, à compter du jour de la datte desdites presentes. Faisons defenses à toutes sortes de personnes de quelque qualité et condition qu'elles soient d'en introduire d'impression ou gravure étrangere dans aucun lieu de notre obeissance; comme aussi à tous Imprimeurs, Graveurs, Libraires, Marchands en Taille-douce et autres de graver, faire graver, imprimer, vendre, faire vendre, debiter ni contrefaire aucunes desdites Cantates pieces de Clavessin et autres pieces de Musique instrumentales, avec un systeme nouveau sur la Musique; un sur la Musique Theorique, la Basse fondamentale et sur la Mechanique des Doigts sur le Clavessin en tout ni en partie, ni d'en faire aucuns extraits sous quelque pretexte que ce soit d'augmentation, correction, changement de titre même d'impression ou gravure etrangere ou autrement sans la permission expresse et par écrit dudit exposant ou de ceux qui auront droit de lui; à peine de confiscation des exemplaires et pieces contrefaites, de trois mille livres d'amende contre chacun des Contrevenans dont un tiers à nous, un tiers à l'Hôtel-Dieu de Paris, l'autre tiers audit sieur exposant et de tous depens, domages et interêts. A la charge que ces presentes seront enregistrées tout au long sur le registre de la Communauté des Libraires et Imprimeurs de Paris, et ce dans trois mois de la datte d'icelles; que la gravure et impression desdites Cantates et pieces de Clavessin et Musique, et autres de sa composition cy dessus specifiées sera faite dans notre Royaume et non ailleurs, en bon papier et en beaux caracteres, conformément aux Reglemens de la Librairie; et qu'avant que de l'exposer en vente, les manuscrits, gravéz ou imprimés seront remis dans le même état où les approbations y auront été données, ès mains de notre très cher et feal Chevalier Garde des Sceaux de France, le Sieur Fleuriau d'Armenonville, et qu'il en sera ensuite remis deux exemplaires de chacune dans notre Bibliotheque publique, un dans celle de notre Château du Louvre, et un dans celle de notre-dit très-cher et feal Chevalier, Garde des Sceaux de France, le Sieur Fleuriau d'Armenonville; le tout à peine de nullité des presentes, du contenu desquelles vous mandons et enjoignons de faire joüir ledit sieur exposant ou ses ayans cause, pleinement et paisiblement, sans souffrir qu'il leur soit fait aucun trouble ou empêchement. Voulons que la copie desdites presentes qui sera imprimée ou gravée tout au long au commencement ou à la fin desdits Ouvrages cy-dessus expliqués soit tenue pour deument signiffiée et qu'aux copies collationnées par l'un de nos amez et feaux Conseillers et Secretaires foy soit ajoûtée comme à l'original Commandons au premier notre Huissier ou Sergent, de faire pour l'execution d'icelles tous actes requis et necessaires, sans demander autre permission, et nonobstant clameur de Haro, Charte Normande et Lettres à ce contraires; Car tel est notre plaisir. Donné à

Paris le septiéme jour du mois de Janvier, l'an de grace mil sept cens vingt-quatre, et de notre Regne le neufviéme. Par le Roi en son Conseil. DU HAMEL.

Je soussigné reconnois que je ne pretends point jouir du present Privilege en tout ce qui peut être contraire au traité de l'Harmonie que j'ai cédé à Mr Ballard : ainsi les nouveaux sistemes sur la Musique Théorique, sur la Basse fondamentale et sur la Mechanique des Doigts sur le Clavessin, ne pourront être imprimés qu'après avoir été examinés et comparés à mondit traité de l'Harmonie, que je ne pretends point détruire en aucune façon; bien entendu qu'il me sera permis d'àjouter ce que bon me semblera dans mes écrits,et d'y joindre les accessoires necessaires. A Paris ce premier Février 1724. RAMEAU.

Registré sur le Registre V de la Chambre Royale et Syndicale de la Librairie et imprimerie de Paris N° 743. folio 440. conformement au Reglement de 1723 qui fait deffences art. IV. à toutes personnes de quelque qualité qu'elles soient autres que les Libraires et Imprimeurs de vendre, debiter et faire afficher aucuns Livres pour les vendre en leurs noms, soit qu'ils s'en disent les auteurs ou autrement et à la charge de fournir les éxemplaires prescrits par l'article CVIII du même Reglement, registré ensemble les conventions ci-dessus. A Paris ce premier février BALLARD, syndic.

Il faut croire que ce second recueil obtint la faveur du public, car il fut réédité deux fois du vivant de Rameau, et, somme toute, à des époques assez rapprochées, en 1731 et en 1736, avec quelques changements non dans les pièces mêmes, mais dans la manière de les présenter. Ainsi la fameuse « Méchanique pour les doigts » avait disparu, ce qui s'explique assez naturellement par ce fait que dans l'intervalle le compositeur avait publié, sous forme de volume séparé, une *Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement par le clavecin,* où les mêmes idées se trouvaient reprises et exposées avec plus de développements. Le second travail aurait donc fait double emploi avec le premier. Du moins la tablature avait été maintenue. Il en résulta un nouveau titre ainsi conçu : PIECES | DE CLAVECIN | AVEC UNE TABLE | POUR LES AGRÉMENS | *par Monsieur Rameau.* | *le prix Broché, sept livres.* | A PARIS, | *chés* | *Boivin, à la Regle d'Or, ruë Saint Honoré.* | *Le Clair, à la Croix d'Or, ruë du Roule.* | *L'auteur, Ruë de Richelieu près l'hôtel de la Paix*[1]. *MDCCXXXI.* Un autre tirage de cette édition a été fait vers la même époque, puisqu'il porte la même date; seulement, le titre est imprimé au lieu d'être gravé; puis le mot « ruë » ne porte plus de tréma sur l'*e*; enfin l'adresse de l'auteur est ainsi marquée : « *rue S. Honoré, proche la rue de l'Echelle.* » L'autre édition de 1736 est conforme à la précédente, sauf le changement de date et le changement d'adresse de l'auteur : « *à l'Hôtel d'Effiat, ruë des Bons-Enfants.* »

Dans l'Éloge de Rameau que contient le *Nécrologe des hommes célèbres de France,* l'auteur (Palissot, suivant Fétis, ou Maret, suivant De Croix dans la *Biographie Michaud*) indique comme époques de publication pour les pièces de clavecin les années 1706, 1721 et 1726. Nul exemplaire n'étant connu avec l'une ou l'autre de ces deux dernières dates, on peut se demander s'il n'y a pas là une faute d'impression, un 2 ayant pris la place d'un 3, puisque 1731 et 1736 sont précisément les dates de réédition du second recueil. Ou bien, autre hypothèse, la faute d'impression aurait porté sur le chiffre 1 de 1721, qui devrait être un 4, et sur le chiffre 2 de 1726 qui devrait être un 3. Dans ce cas, 1724 correspondrait à la date du deuxième recueil, et 1736 à celle du troisième et dernier dont il nous reste à parler.

Le troisième recueil paru qu'on désigne parfois à tort comme deuxième livre des pièces de clavecin, est un volume in-4 oblong, semblable aux précédents, formé de 29 pages de musique gravée, contenant seize pièces, avec ce titre gravé : NOUVELLES SUITES | de | PIÈCES DE CLA-

1. Cette dernière adresse est écrite à la main sur quelques exemplaires; sur les autres, la place est laissée en blanc.

VECIN | *composées* | *par Mr RAMEAU.* | *avec des remarques sur les différens genres de Musique.* | *Gravées par Mlle Loüise Roussel.* | *Le prix broché 6 livres* | *A Paris* | *L'Auteur, ruë des deux Boule aux trois Rois.* | *Le Sr Boivin Md ruë St honoré à la Règle D'or.* | *Le Sr Leclerc, Md ruë du Roule à la Croix D'or* | *Avec Privilége du Roy.* L'absence de date ne permet pas de fixer d'une façon précise l'époque de la publication. Mais la présence de certaines pièces, transportées depuis au théâtre permettrait de la placer aux environs de l'année 1736[1], époque où Rameau demeurait rue des Bons-Enfants, en tout cas après 1731 puisqu'il demeurait alors rue de Richelieu. Cette fois la « Méchanique » et la Tablature ont disparu pour faire place à une dissertation de deux pages gravées que nous reproduisons volontiers, car elle fournit quelques indications pratiques au sujet de l'exécution, et quelques réflexions, curieuses par leur naïveté même, sur le caractère des compositions.

REMARQUES SUR LES PIECES DE CE LIVRE

ET SUR LES DIFFÉRENS GENRES DE MUSIQUE

Si la nouvelle Tablature dont je me suis servi pour les Piéces de ce Livre a ses difficultés, elle a aussi des convenances qui, à ce que je crois, doivent en recompenser. De quelque côté que les mains se portent, les Clefs n'y changent jamais, et les Notes qui doivent être touchées ensemble y sont arrangées de maniere à ne pouvoir s'y tromper. La seule difficulté consiste à sçavoir de quelle main toucher certaines parties du milieu : mais c'est ordinairement pour la main gauche que ces sortes de parties sont reservées, dés que la droite n'y peut suppléer aisément; au reste on doit en exempter, autant qu'il est possible, la main qui à quelques agrémens à faire, comme *tremblement*, *pincé*, et *port de voix*.

Dans le quatrième *Double de la Gavotte* les Notes dont les queuës sont en haut doivent être touchées de la main droite, celles dont les queuës sont en bas, de la main gauche, et les *Tierces* qui s'y repetent, alternativement des deux mains, en commençant chaque *Tierce* de la gauche.

Les Guidons mis à la fin des deux derniers *Doubles* de la même Gavotte doivent tenir lieu de la Note qui en commence les *Reprises,* quand on les repete pour la deuxième fois : ainsi l'on doit toucher *mi,* en ce cas, au lieu d'*ut*.

Les deux Menuets doivent être touchés à la suite l'un de l'autre, quoique separés par une autre piéce.

Je devois proportionner mes planches à ces dernieres piéces, mais j'ai crû, qu'on aimeroit mieux qu'elles fussent conformes à celles du premier livre, et qu'à cet égard on passeroit volontiers sur les petits défauts qui s'y rencontrent, comme lorsqu'il faut tourner le feuillet à une reprise, ou lorsque les Notes sont un peu trop serrées.

On ne peut se dispenser de consulter la table des agrémens, et ce qui conserne la mécanique des Doigts sur le Clavecin, dans mon livre de piéces, qui a précédé celui-ci, si l'on veut se mettre au fait de la manière dont ces dernières pièces doivent être touchées.

Le mouvement de celles-ci, roule plutôt sur la vîtesse que sur la lenteur, excepté l'*Allemande*, la *Sarabande,* le simple de la *Gavotte,* le *Triolet,* et l'*Enharmonique*. Mais souvenez vous toujours qu'il vaut mieux, en general, y pecher par trop de lenteur, que par le trop de vîtesse : quand on possede une piéce, on en saisit insensiblement le goût, et bientôt on en sent le vrai mouvement.

L'effet qu'on éprouve dans la douzième mesure de la reprise l'*Enharmonique* ne sera peut-être pas d'abord du goût de tout le monde; on s'y accoutume cependant pour peu qu'on s'y prete, et l'on en sent même toute la beauté, quand on a surmonté la premiere repugnance que le défaut d'habitude peut occasionner en ce cas.

L'harmonie qui cause cet effet n'est point jettée au hazard; elle est fondée en raisons, et autorisée

1. Comme pour confirmer notre hypothèse, cette date est précisément celle qui figure sur une copie ancienne de ces pièces appartenant à la Bibliothèque nationale. (Inv. Vm7. 3616.)

par la nature même : c'est pour les connoisseurs ce qu'il y a de plus piquant ; mais il faut que l'execution y seconde l'intention de l'Auteur, en attendrissant le Toucher, et en suspendant de plus en plus les *Couléz* à mesure qu'on approche du trait saisissant, où l'on doit s'arrêter un moment, comme le marque ce signe : 𝄐.

Le même trait a lieu dans la cinquième mesure de la deuxième reprise de la *Triomphante :* mais l'effet en est moins surprenant, en consequence des Modulation successives qui y sont ménagées d'une autre maniere, par raport à la vîtesse du mouvement. Cet effet naît de la difference d'un ***quart de Ton*** qui se trouve entre l'***Ut Diéze*** et le ***Ré Bémol*** de la premiere piéce, et entre le ***Si Diéze*** et l'***Ut*** de la deuxième : et bien que ce ***quart de Ton*** n'y ait pas effectivement lieu, puisque ***Ut Diéze*** et ***Ré Bémol,*** ou ***Si Diéze*** et ***Ut*** ne sont qu'une même Note, un même son, une même Touche sur le Clavier, l'effet n'en est pas moins sensible par la succession inattenduë des differentes modulations, qui dans leur passage exigent nécessairement ce ***quart de Ton.***

Ce n'est pas de l'intervalle en particulier que naît l'impression que nous devons en recevoir, c'est uniquement de la modulation qui le constitue pour ce qu'il est, ce que je ne tarderai pas à démontrer; mais en attendant, demandez-vous pourquoi vous éprouvez l'effet d'une ***Tierce mineure*** trés-agréable entre ***La*** et ***Ut*** dans le ***Mode*** de ***La;*** et pourquoi vous n'éprouvez plus que l'effet d'une ***Seconde-superflue*** trés-dure entre ***La*** et ***Si Diéze*** dans le ***Mode*** d'***Ut Diéze;*** lorsque cependant ces deux intervalles sont toujours formés de chaque côté des deux mêmes Touches.

C'est ce même ***quart de Ton*** qui fait la difference du ***semiton Diatonique*** entre ***Si*** et ***Ut*** d'avec le ***semiton Chromatique*** entre ***Si*** et ***Si Diéze;*** comme on l'a remarqué de tout temps; et c'est à ce même ***quart de Ton*** qu'est attaché le ***genre Enharmonique :*** mais les Modernes n'ayant pû tirer des Anciens aucun autre éclaircissement sur ce fait, ont regardé ces genres de ***Chromatique*** et d'***Enharmonique*** comme de pure spéculation, et les ont bannis de notre Musique, sur ce que le ***quart de Ton*** ne nous est pas naturel : l'Oreille en a cependant jugé autrement de nos jours, et il ne manque plus au Musicien que de connoître ce qu'il pratique, en rapportant à la modulation ce qu'il ne faisoit dépendre, jusqu'ici, que de l'intervalle en particulier.

Remarquez qu'on ne peut faire succeder deux ***semitons,*** dont l'un ne soit ***Diatonique*** et l'autre ***Chromatique;*** sinon ils formeront plus ou moins d'un ***Ton;*** mais considerez aussi que ce ***Ton*** que vous prenez ici pour objet, n'est un certain ***Ton*** qu'en consequence d'une certaine modulation qui l'exige : De sorte que si vous faites succeder deux modulations, dont chacune demande le ***Semiton Diatonique,*** il en résultera nécessairement l'effet de l'***Enharmonique*** entre les deux ***Semitons*** qui se succederont pour lors; puisque le deuxième Semiton aura fondamentalement un ***quart de Ton*** de plus qu'il ne lui faut pour former le ***Ton*** avec le premier; et il suffit que cela soit tel fondamentalement, pour qu'on en doive éprouver l'effet dont il s'agit, mais toujours rélativement à la modulation, et jamais à l'intervalle.

J'ai composé une piéce de Clavecin dans ce dernier genre, qu'on peut appeler ***Diatonique Enharmonique,*** en ce que l'un des deux genres n'y a lieu qu'à la faveur de l'autre : mais comme tant de singularités pourroient révolter les oreilles accoutumées au beau ***Diatonique*** de Lully, on m'a conseillé de m'en tenir encore aux essais du simple Enharmonique.

J'ai cru devoir, en cette occasion, donner quelque idée un peu profonde de ces derniers genres de Musique, qui paroissent n'avoir été pratiqués jusqu'ici que par Tatonnement, et dont la nature n'est encore connue que trés imparfaitement des Musiciens : car on donne à tous moments, le Titre de ***Diatonique*** à ce qui est ***Chromatique,*** ou celui de ***Chromatique*** à ce qui est ***Diatonique;*** et ceux qui passent pour les plus sçavans, appellent un ***double Diéze*** du nom d'***Enharmonique,*** lorsque ce ***double Diéze*** n'est que le signe d'un son purement ***Diatonique*** dans la modulation qui l'exige, sans qu'il y suppose jamais rien d'***Enharmonique.***

J'ai inseré deux ***Octaves*** de suite dans quelques-unes de ces dernieres piéces, exprès pour desabuser ceux qu'on a pû prévenir contre l'effet de ces deux ***Octaves :*** et je suis persuadé que si l'on n'y consultoit que l'Oreille, on trouveroit mauvais qu'elles n'y fussent pas.

On rencontre parfois des exemplaires qui contiennent les Pièces de Clavecin (1731 ou 1736), et les Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin, réunies en un volume auquel on a joint une planche gravée présentant la liste des principales publications musicales et littéraires de Rameau. Comme nulle différence de gravure ou d'impression n'indique un tirage nouveau, et comme, les dates primitives n'ayant pas été changées sur le titre, cette liste mentionne presque

les derniers ouvrages de l'auteur, on doit admettre qu'il s'agit d'une simple remise en vente faite par lui vers la fin de sa carrière, ou par ses héritiers, peu de temps après sa mort.

A ces recueils importants il faut joindre cinq pièces écrites primitivement par Rameau pour divers instruments avec clavecin, et réduites pour clavecin seul par l'auteur. Elles se trouvent dans un volume grand in-4, comprenant 40 pages de musique gravée, plus trois pages imprimées, l'une pour le titre, l'autre pour les notes de l'auteur et le privilége royal : Pièces de Clavecin | *en concerts*, | *avec un violon ou une flute* | *et une viole ou un deuxième violon*. | Par M. Rameau, etc. (1741).
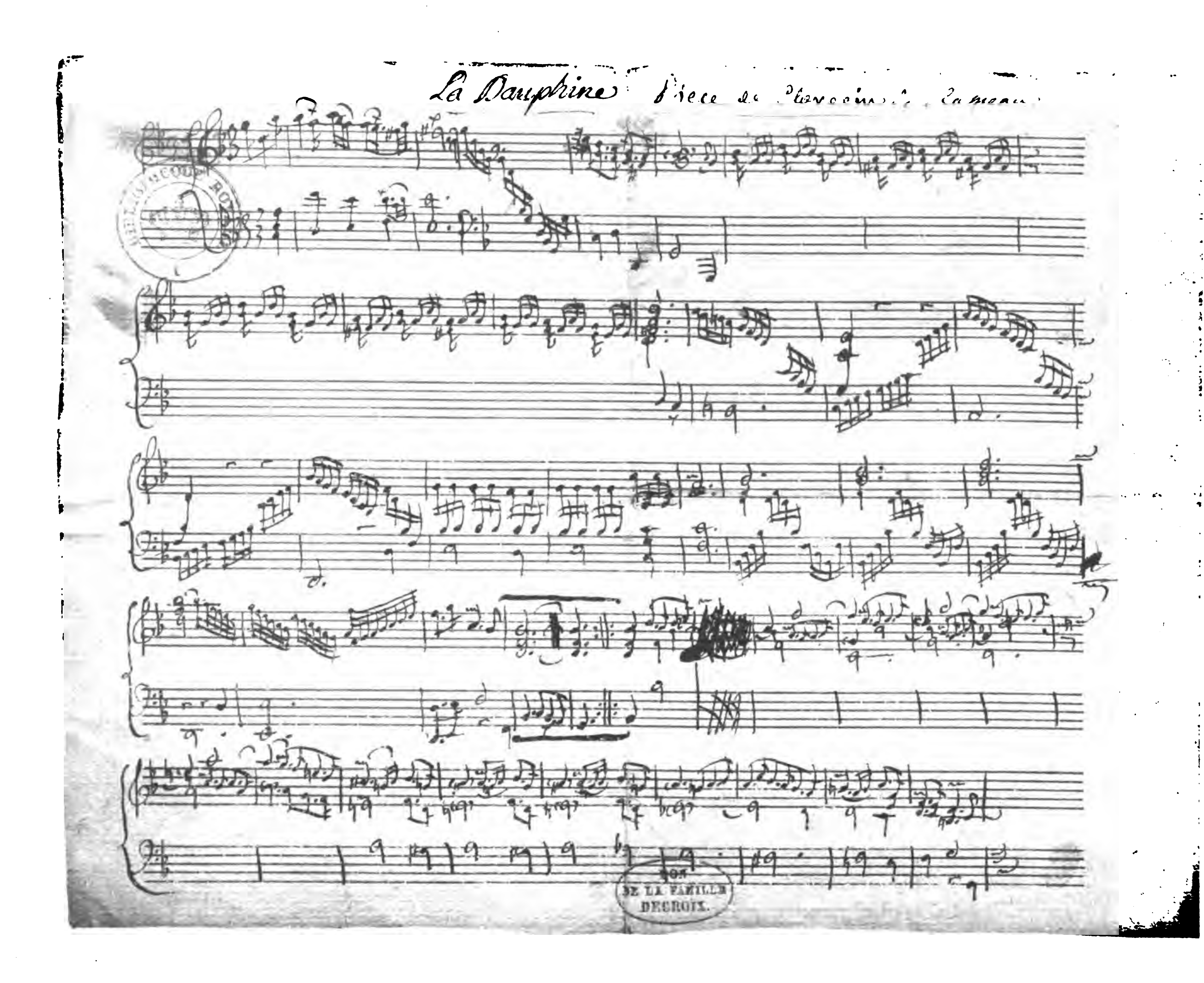
Il existe à la Bibliothèque nationale un fonds spécial, relatif à Rameau et légué par les héritiers de De Croix, le fameux éditeur de la collection des œuvres de Voltaire connue sous le nom d'édition de Kehl. Très admirateur de Voltaire et de Rameau, De Croix avait réuni de ce dernier toutes les partitions gravées ou manuscrites qu'il avait pu se procurer, et dont l'ensemble constitue une réserve précieuse pour l'étude raisonnée des œuvres du compositeur. C'est là que nous avons retrouvé l'original d'une pièce intitulée *la Dauphine,* et improvisée à l'occasion du second mariage du Dauphin avec Marie-Josèphe de Saxe, c'est-à-dire en 1747. Cette indication historique est fournie par un recueil manuscrit in-folio qui appartient aussi à la Bibliothèque nationale et où figure une copie, d'ailleurs assez fautive, de la même pièce. L'autographe comporte une feuille double in-4° oblong avec deux pages écrites (Rés. Vm⁷. 550). A la fin un annotateur, De Croix sans doute, a certifié l'authenticité de la façon suivante : « Cette piéce est la copie originale de la main même du fameux Rameau. » Ce morceau de circonstance, et peut-être même de commande, inconnu, pour ainsi dire, jusqu'à ce jour, est publié pour la première fois dans la présente édition. Nous en donnons le fac-similé ci-contre, comme spécimen de l'écriture du Maître.
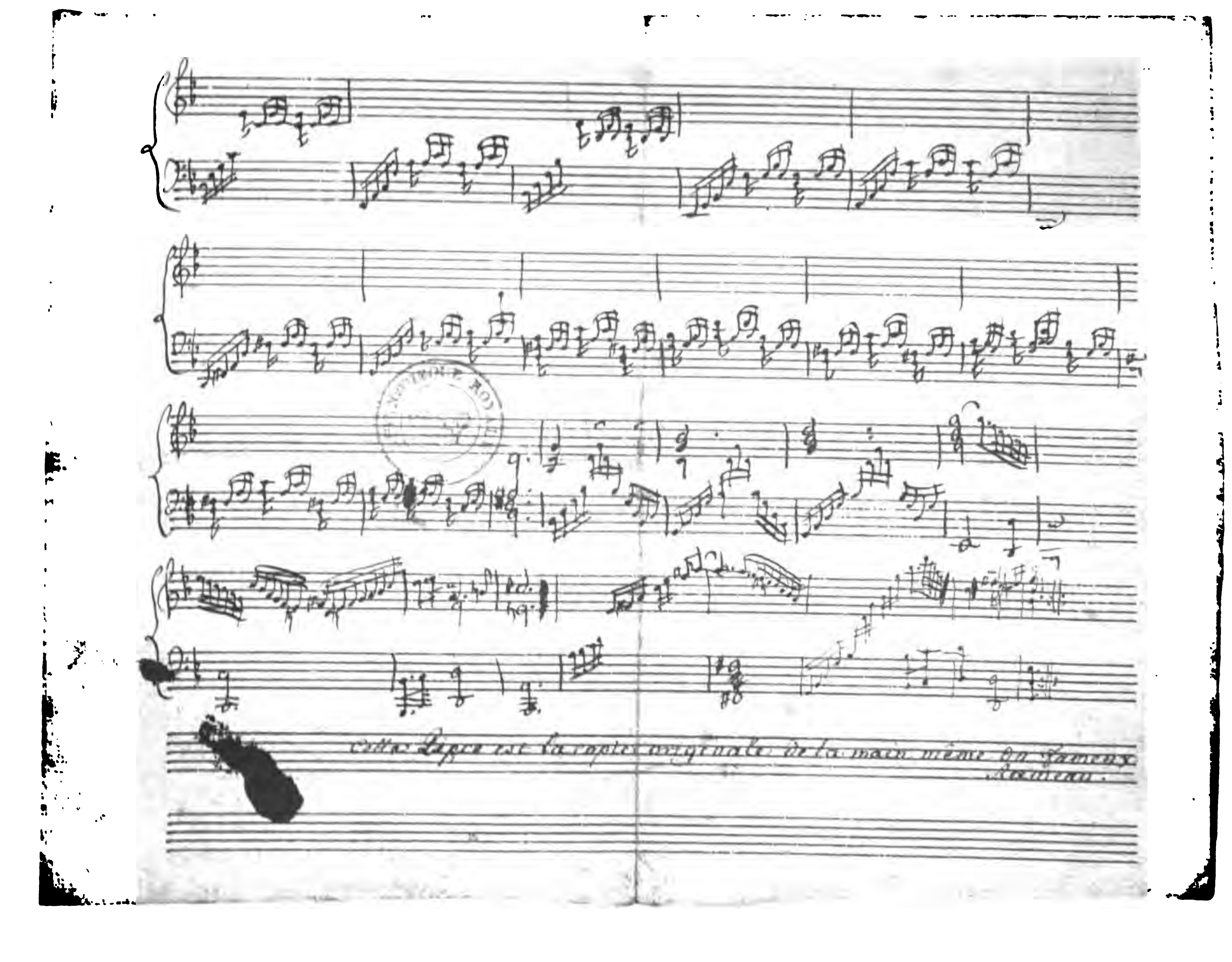
En résumé, de tout ce qui précède, on pourrait former le petit tableau suivant pour tenir lieu de catalogue sommaire des œuvres écrites par Rameau pour Clavecin.

1. 1706. — Premier recueil, comprenant dix pièces.
2. 1724. — Deuxième — vingt et une pièces. (Réédité en 1731 et en 1736.)
3. 1736? — Troisième — seize —
4. 1741. — Cinq pièces, arrangées d'après les « Pièces en concerts ». (Rééditées en 1752.)
5. 1747. — La Dauphine.

Total : cinquante-trois pièces, sans compter les *Doubles* (un pour le *deuxième Rigaudon*, deux pour les *Niais de Sologne*, six pour la *Gavotte*) défalcation qui s'impose puisque alors un *Simple avec Doubles* était ce que nous appellerions aujourd'hui un *Thème avec Variations.*

Pour augmenter l'intérêt de la publication, on a cru pouvoir ajouter, comme appendices sept pièces dont l'authenticité, il est vrai, n'est nullement garantie. Elles se trouvent dans un volume manuscrit, petit in-folio, qui appartient à la Bibliothèque du Conservatoire de musique de Paris, et se compose de 30 feuilles paginées, soit 60 pages, dont 11 restées en blanc. Il contient vingt-cinq pièces de clavecin remontant à la moitié du siècle dernier, autant qu'on en peut juger d'après l'écriture du copiste. Sur la page de garde figure le nom de Rameau, mais tracé d'une écriture relativement moderne. De ces vingt-cinq pièces, deux sont en effet de Rameau indubitablement puisqu'elles ont été gravées : l'*Entretien des Muses* et les *Tendres Plaintes*. Seize ont dû être rejetées, comme différant d'une façon trop sensible avec les formes


La Dauphine
DE LA FAMILLE
DECROIX.


Cette fugue est la copie originale de la main même du fameux Rameau.

habituelles et le style de Rameau, plus modernes et se rapprochant volontiers des sonates allemandes. Sept ont pu être admises, mais sous toutes réserves. Peut-être émanent-elles non de Rameau, mais d'un de ses élèves; en tout cas elles relèvent de son école et méritent au moins sous ce rapport l'attention du lecteur.

Dans cette édition, on s'est efforcé de toucher le moins possible au texte primitif; on ne l'a fait que pour corriger quelques fautes manifestes, et par conséquent inutiles à mentionner ici, ou pour faciliter la lecture par certaines dispositions de gravure plus accessibles à l'œil. Souvent Rameau employait la clef d'ut première ligne pour la partie de dessus, et la clef d'ut troisième ligne pour la basse : partout les clefs de sol et de fa ont été adoptées comme plus conformes à nos habitudes modernes.

En ce qui concerne les « agréments » et leur tablature, les éditeurs ont expliqué dans leur avant-propos le parti rationnel et pratique auquel ils s'étaient arrêtés. Quant aux nuances et, aux mouvements, si l'on s'est abstenu de les ajouter, même entre parenthèses, c'est qu'à cet égard on trouvera des explications générales et suffisantes soit dans les notes mêmes de Rameau rapportées ci-dessus, soit dans la préface de M. Saint-Saëns. Mieux valait donc respecter la discrétion du compositeur et s'en tenir au principe formulé par Fétis dans sa *Méthode des Méthodes* (1837) : « Le style d'exécution ne peut consister qu'en une seule chose : rendre chaque œuvre selon la pensée qui l'a créée. »

C'est la règle fondamentale qui a présidé aux travaux préparatoires de cette édition. Puisse-t-elle répondre au goût du public, et contribuer à remettre en honneur le nom et les ouvrages d'un Maître qui compte parmi les plus grands de la musique française.
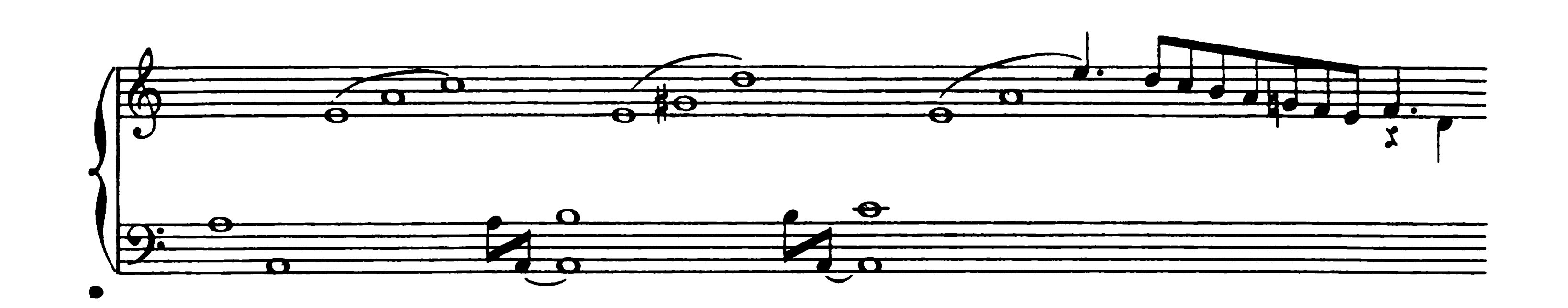
CH. MALHERBE.
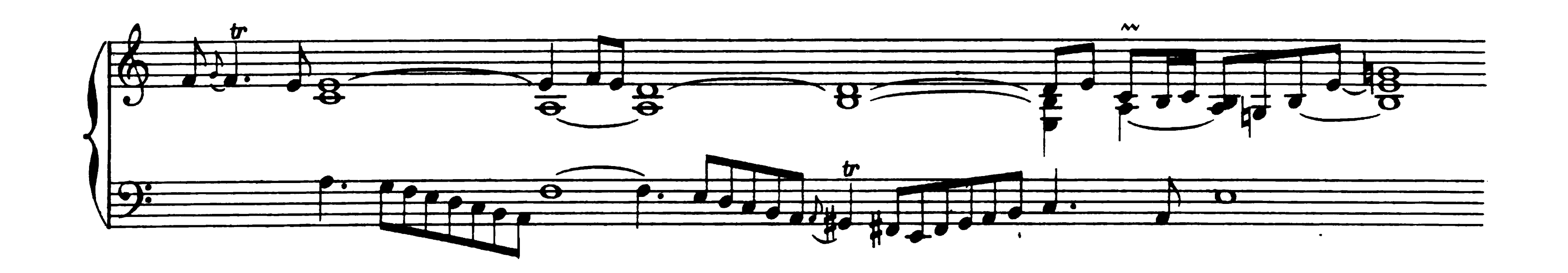
JEAN-PHILIPPE RAMEAU

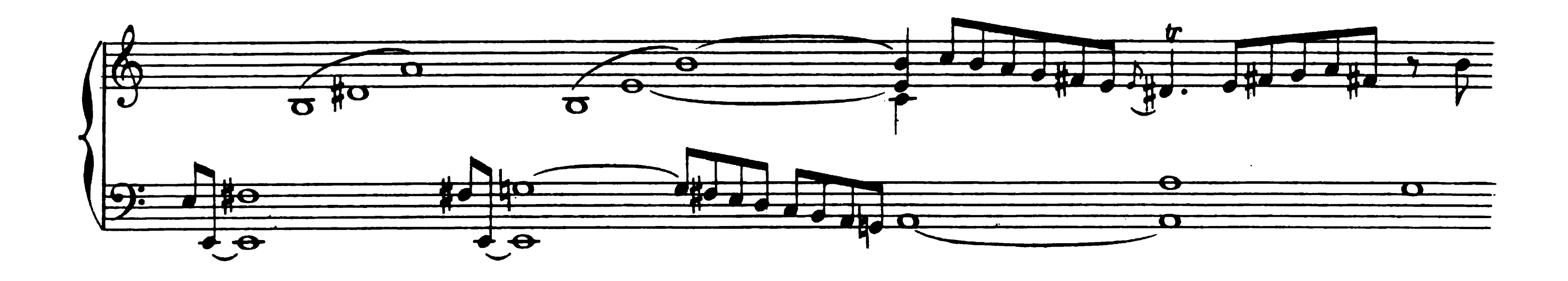
PREMIER LIVRE DE PIÈCES DE CLAVECIN

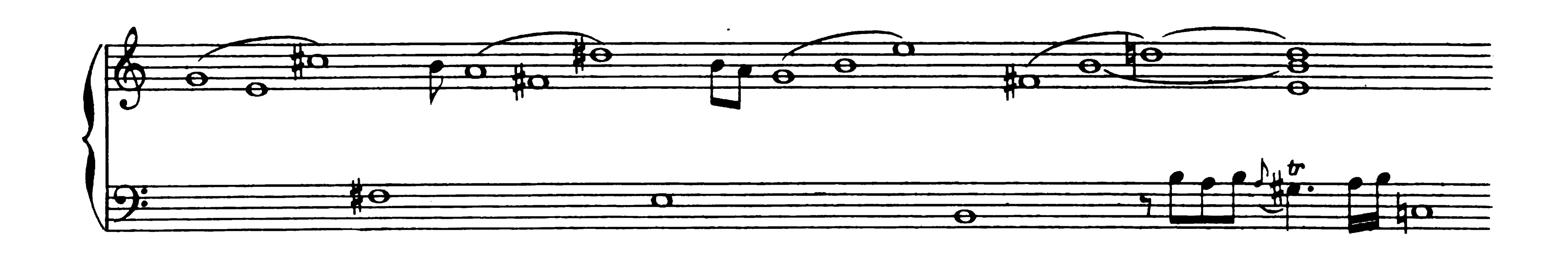
(d'après le recueil paru en 1706)

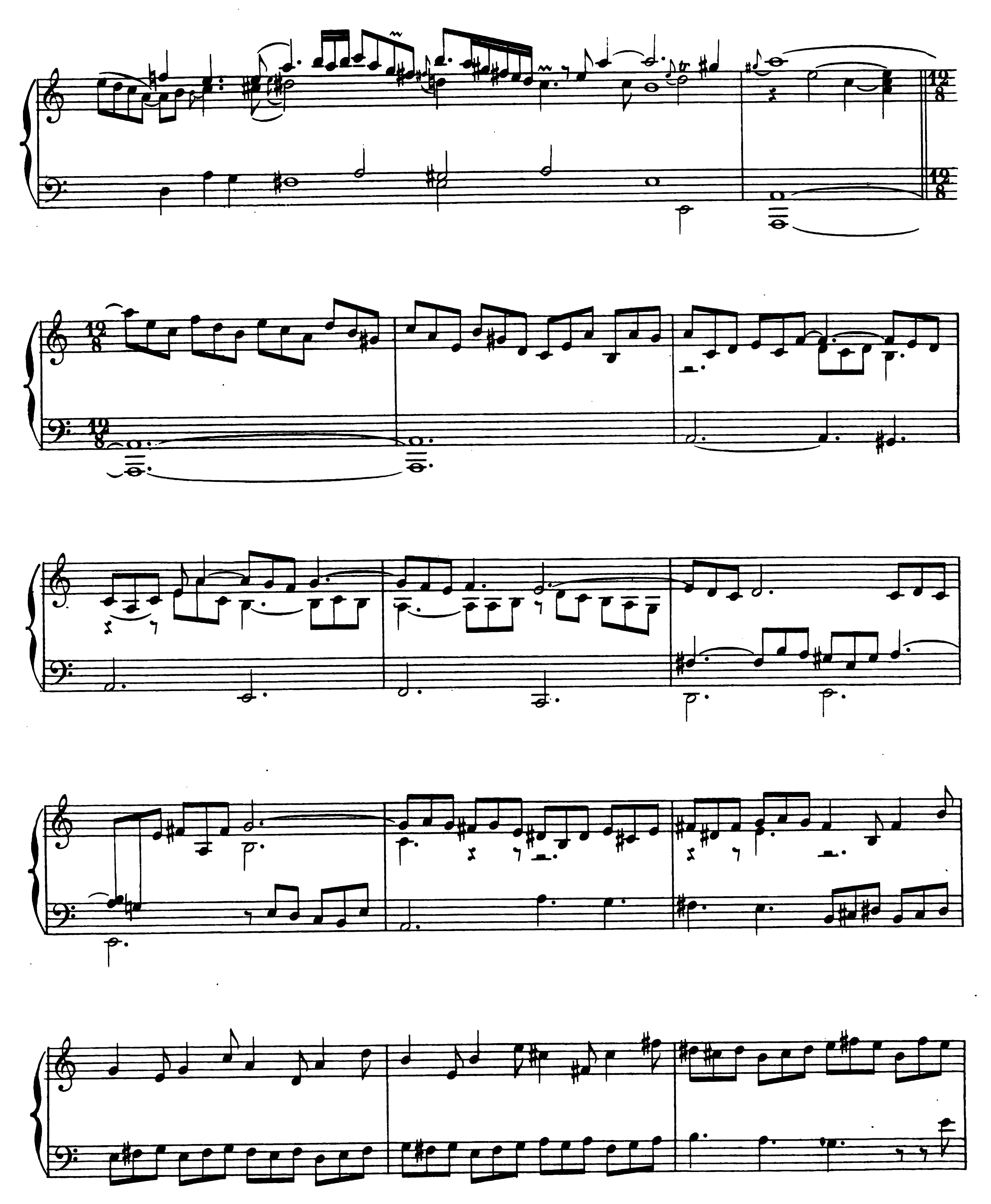
Prélude
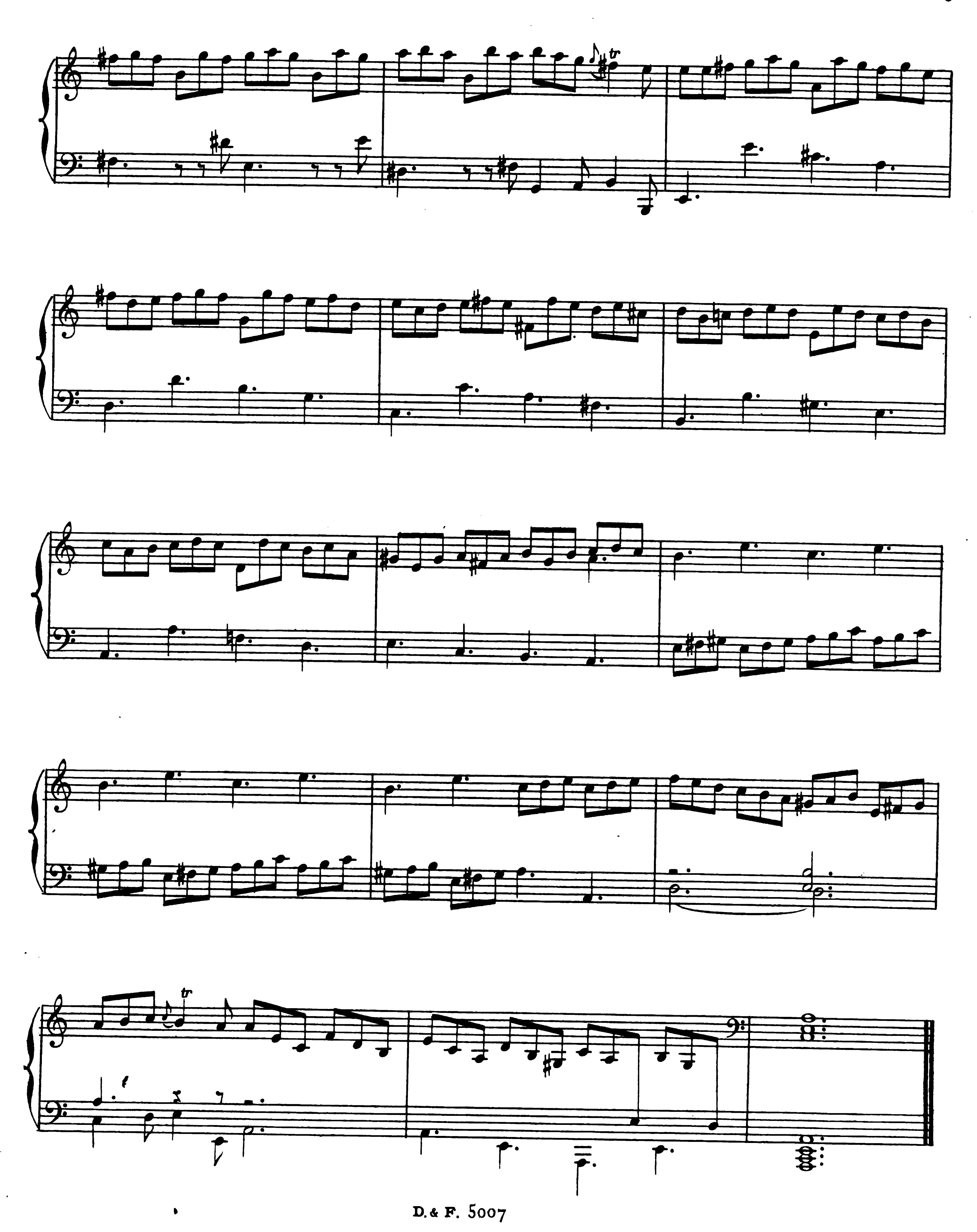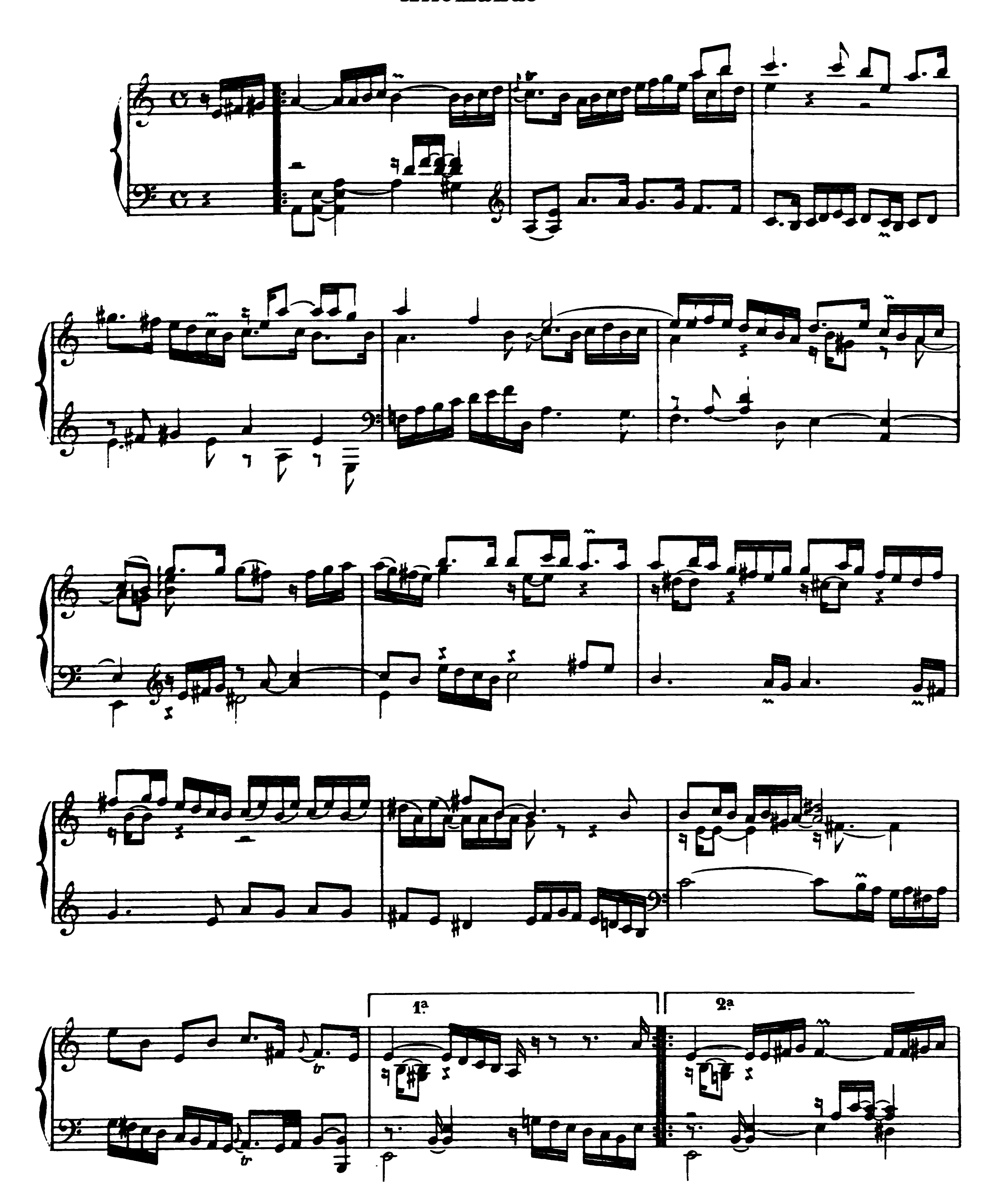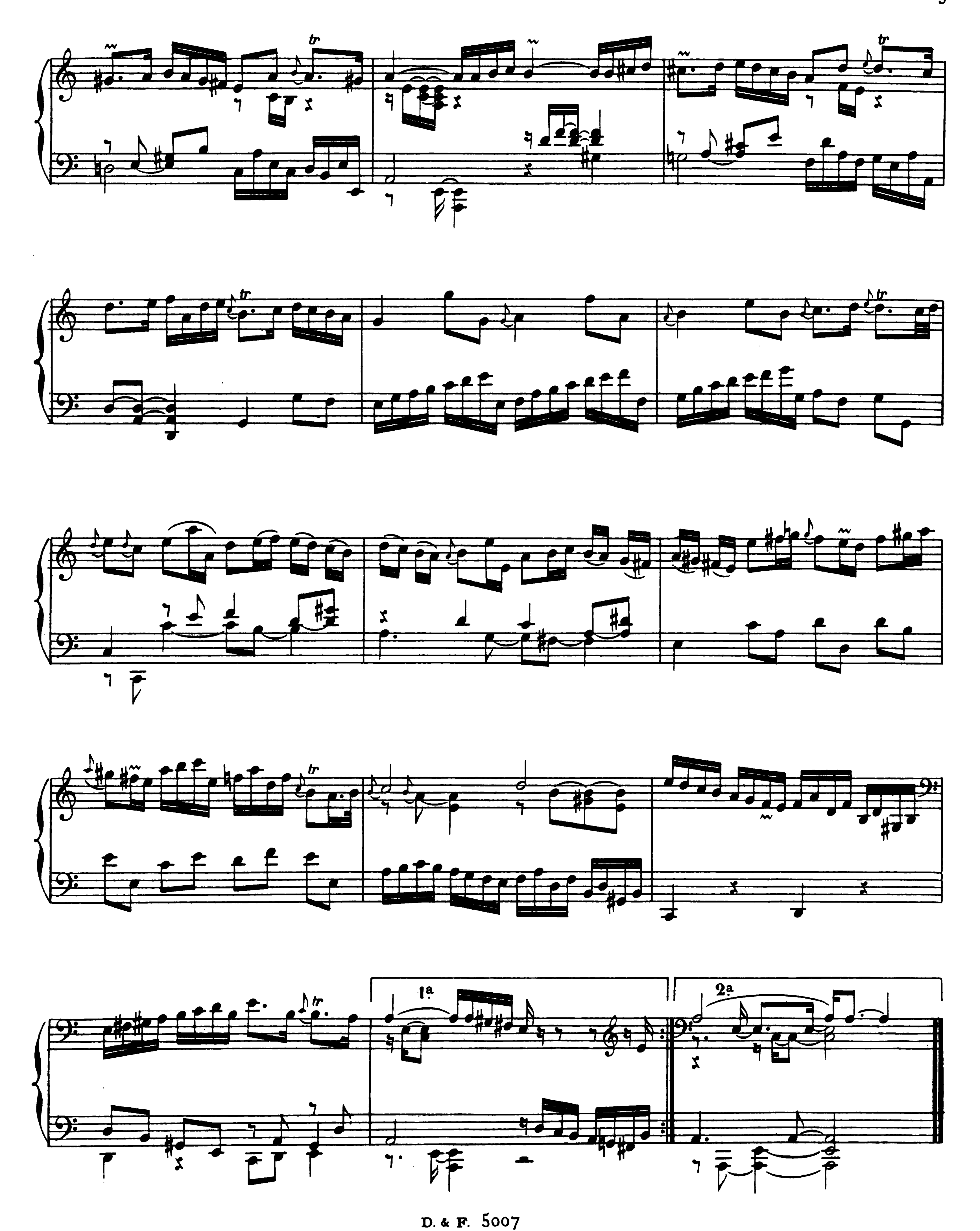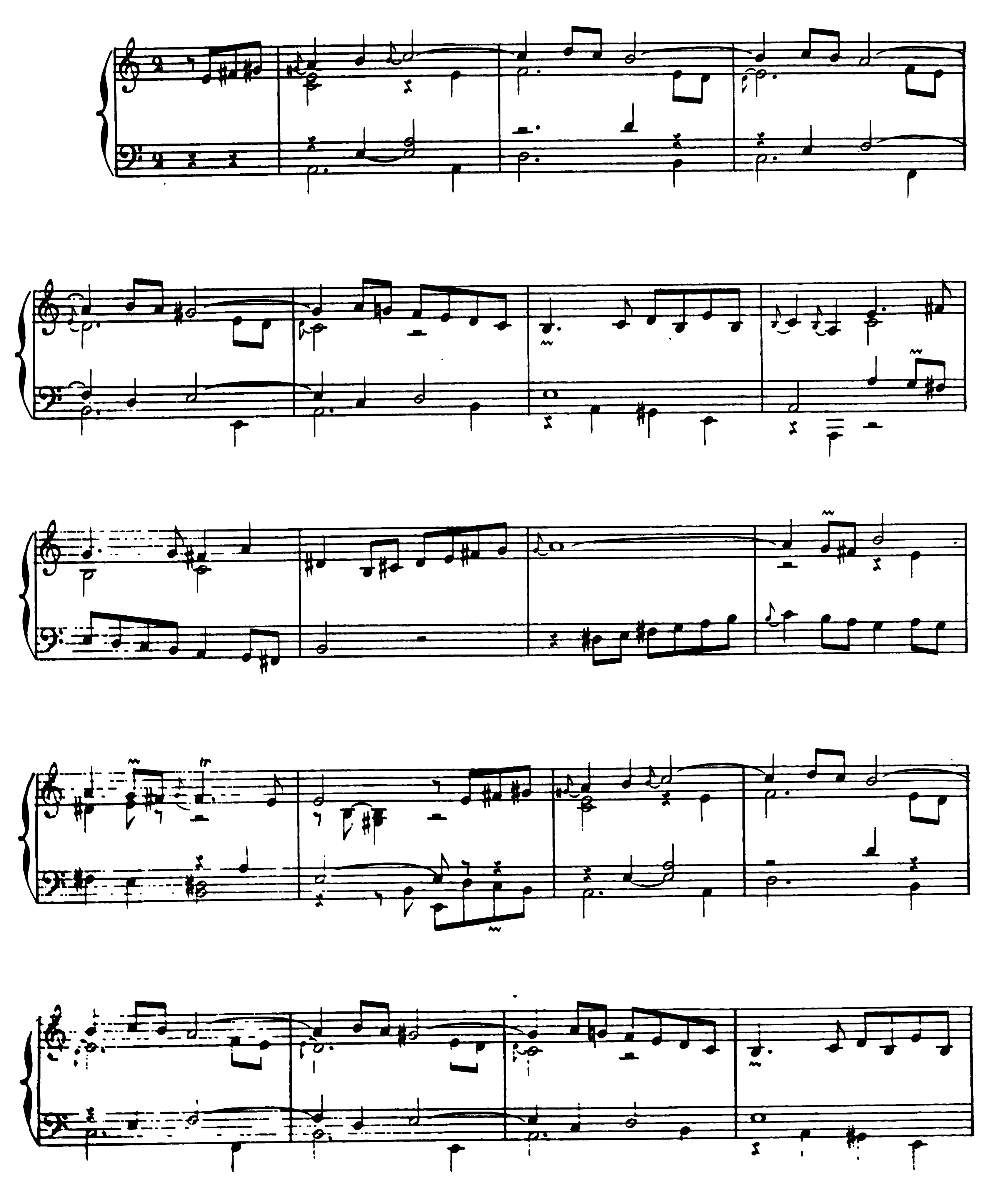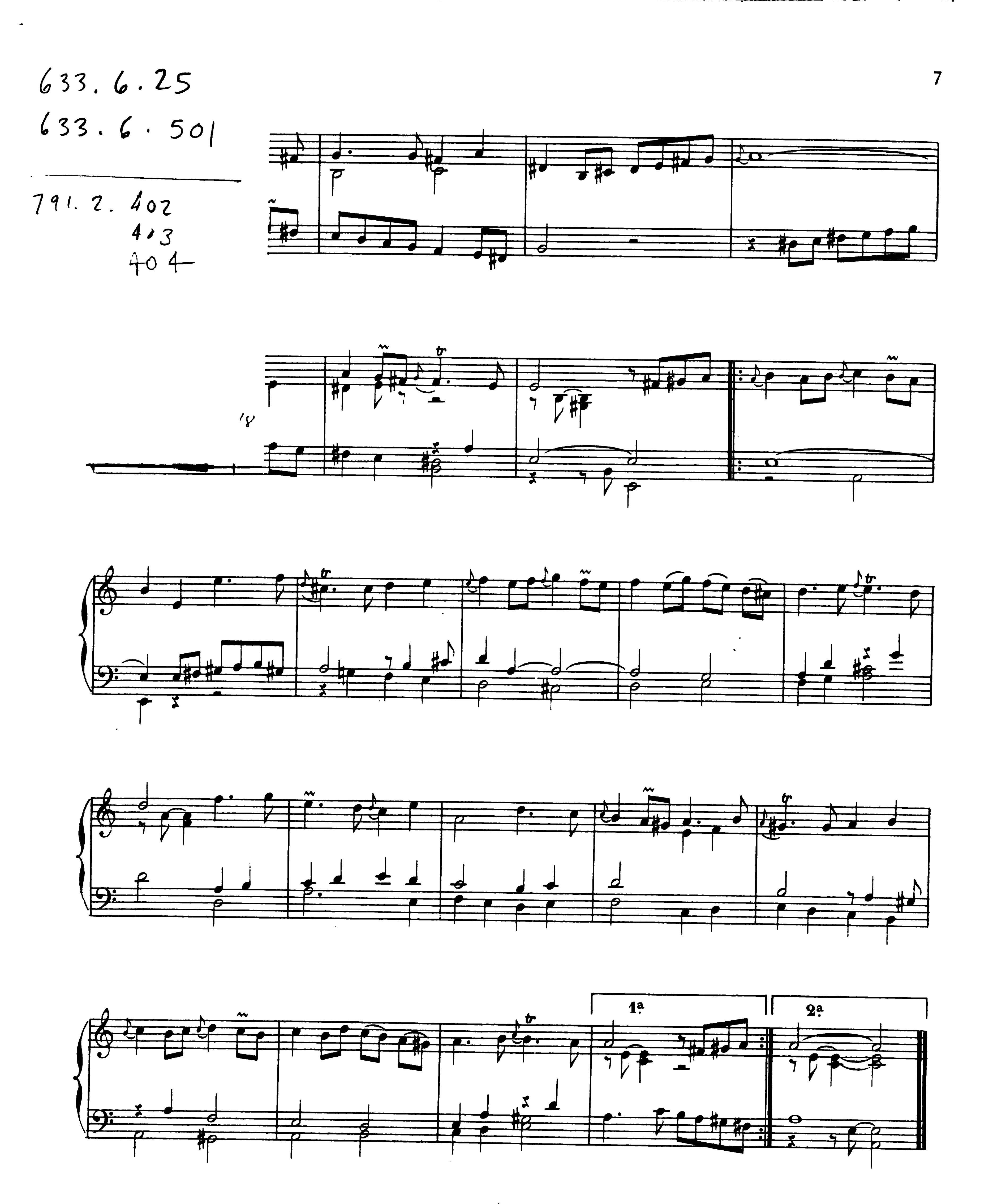












Allemande
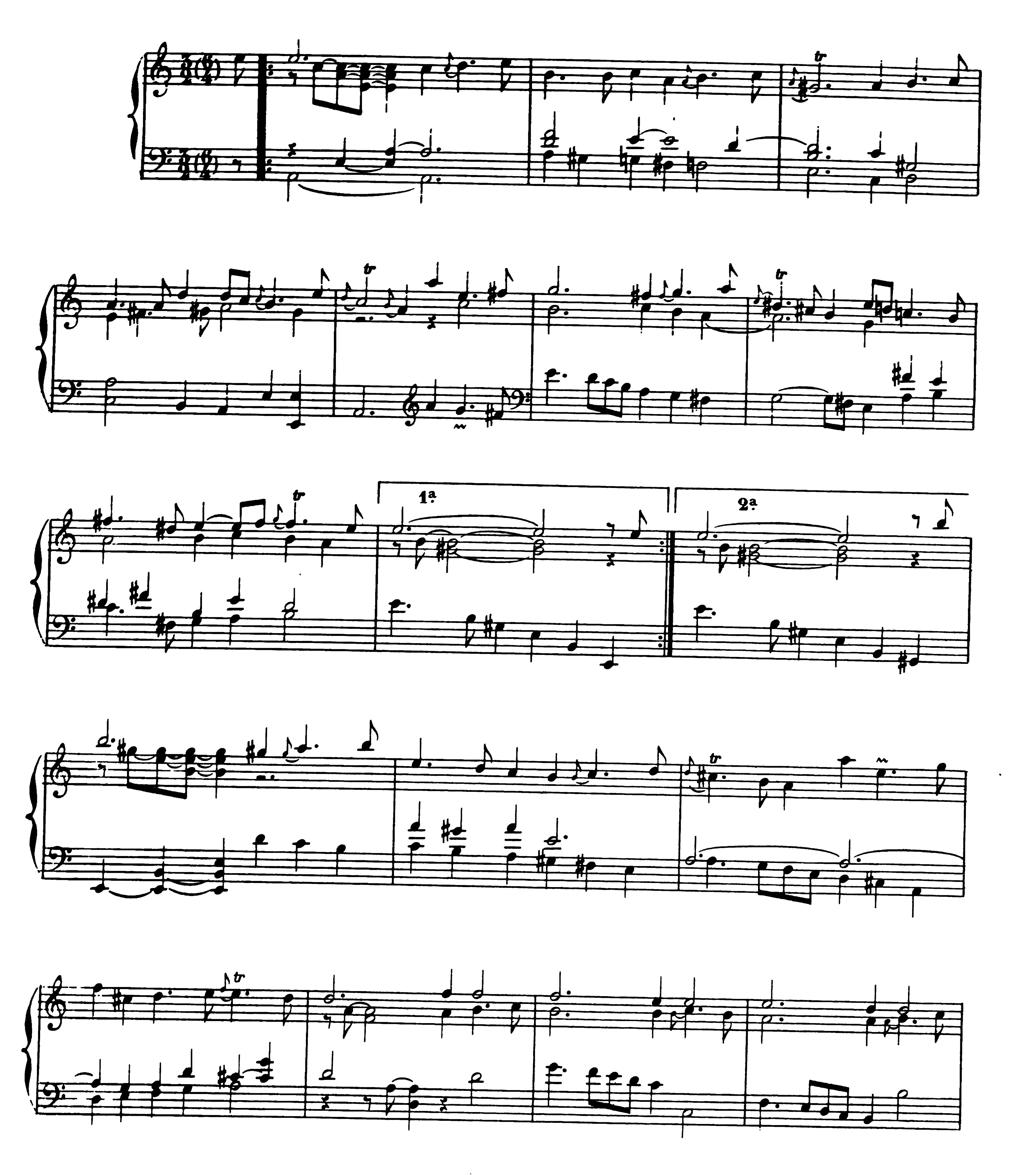



1a
2a
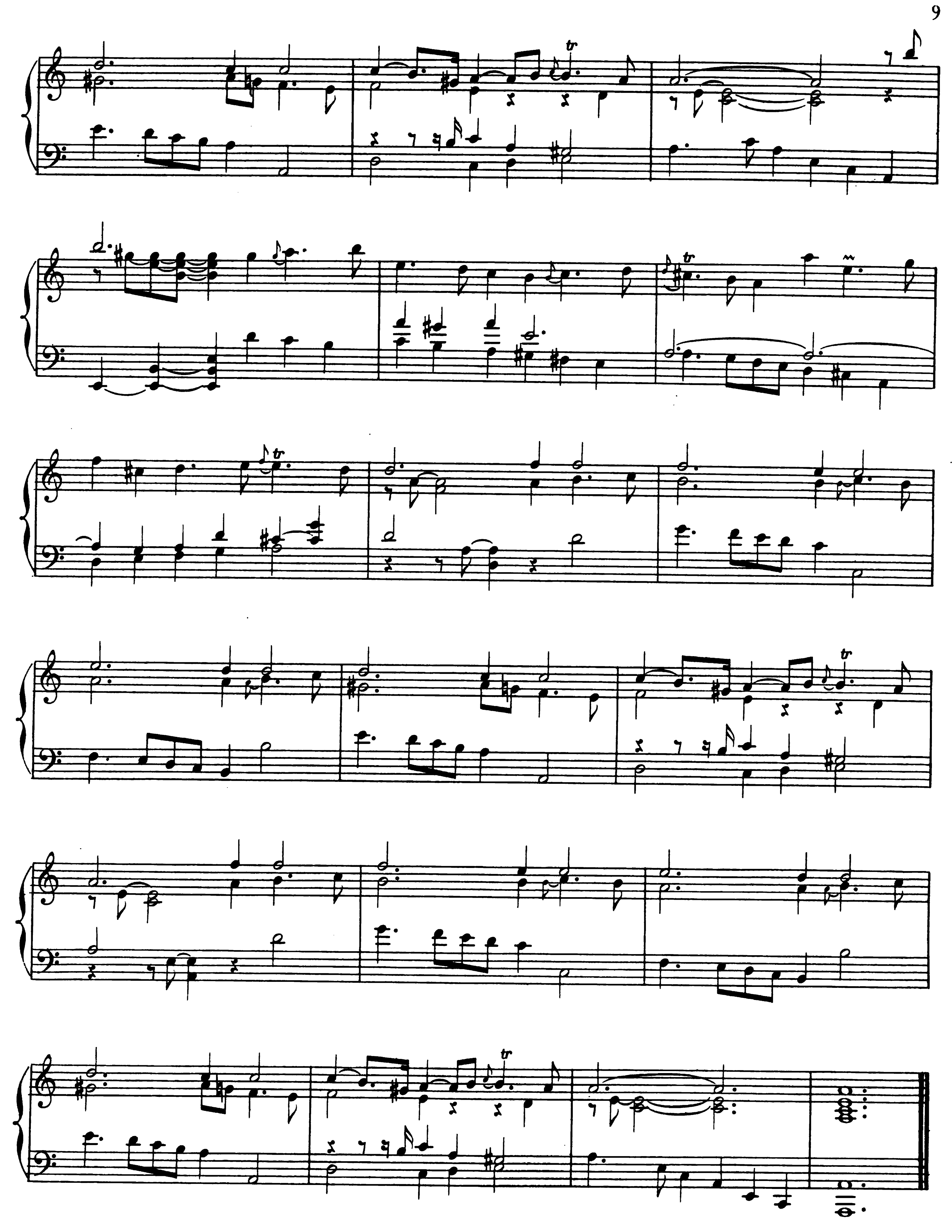
2e Allemande
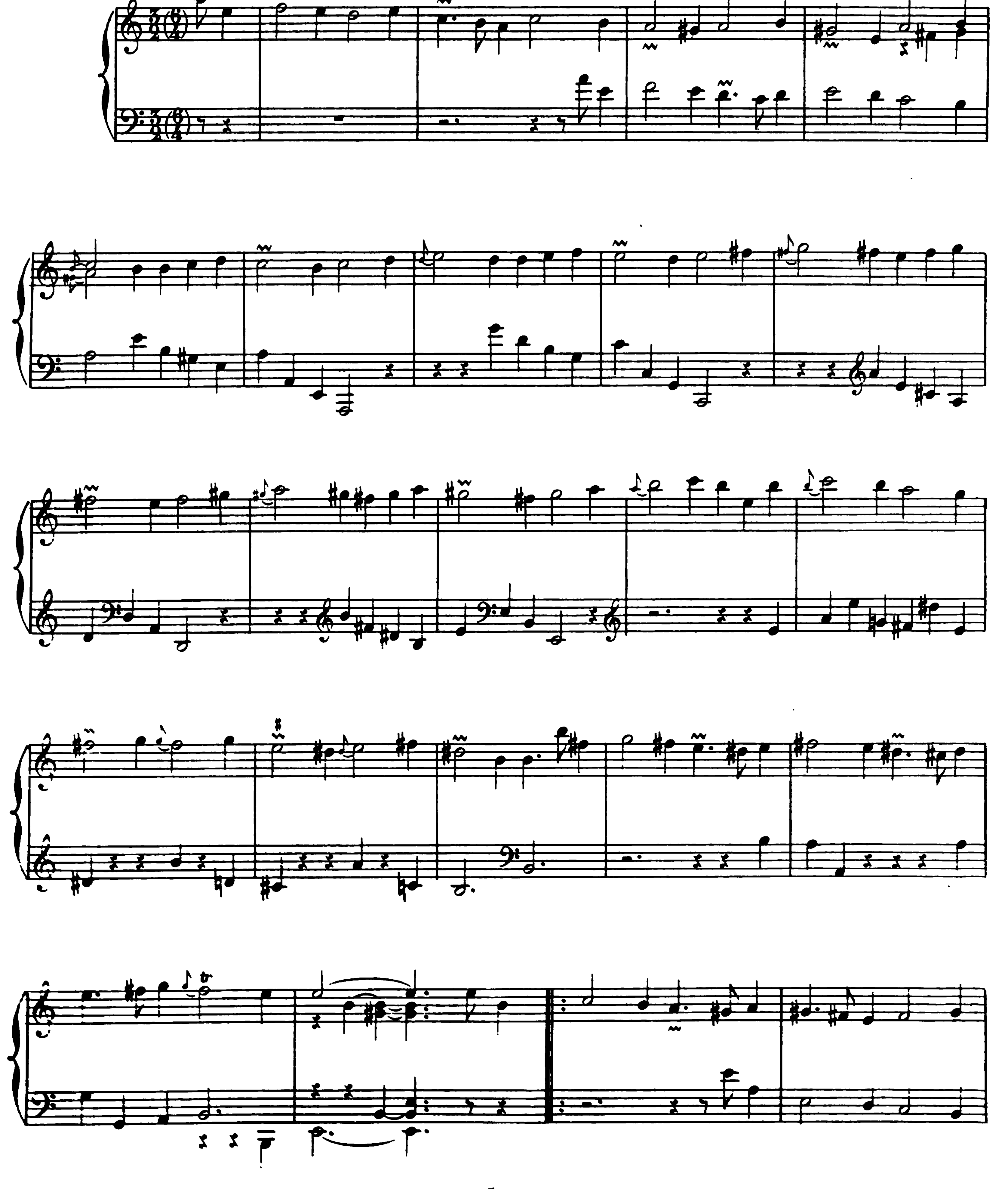



1ª
2ª
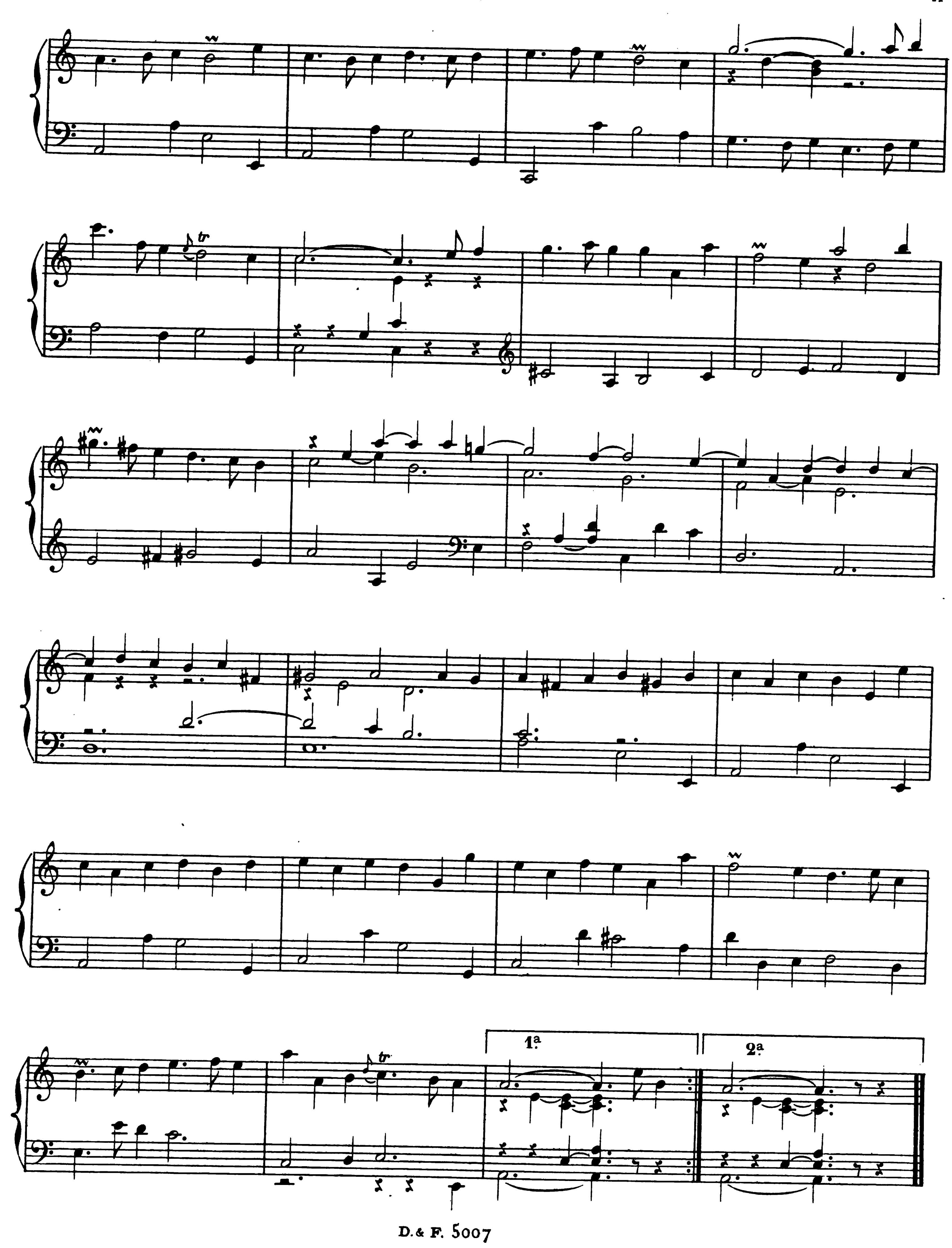
Courante




tr
tr
tr
tr
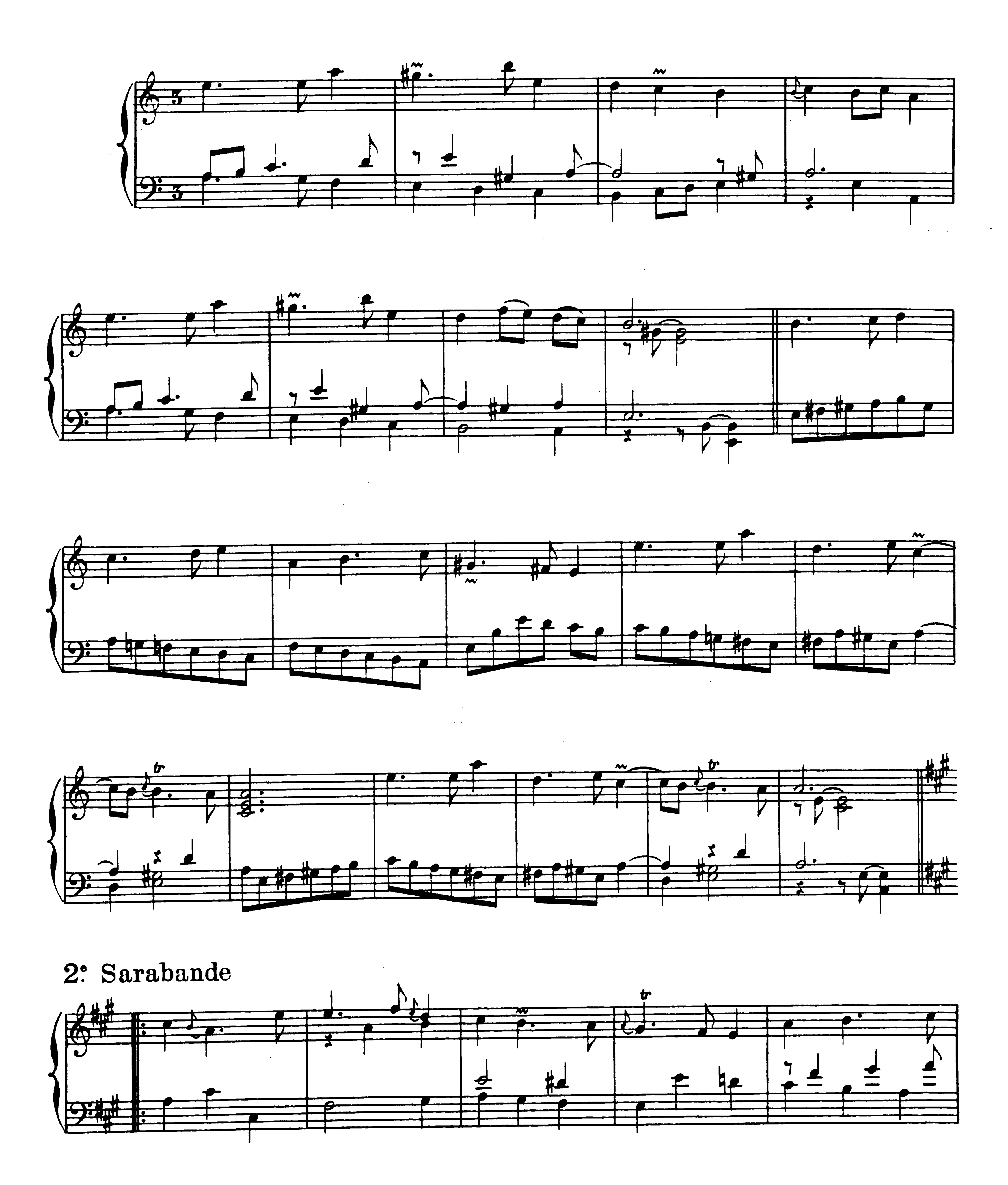
Gigue





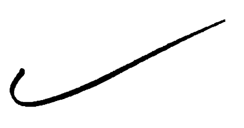
1a
2a
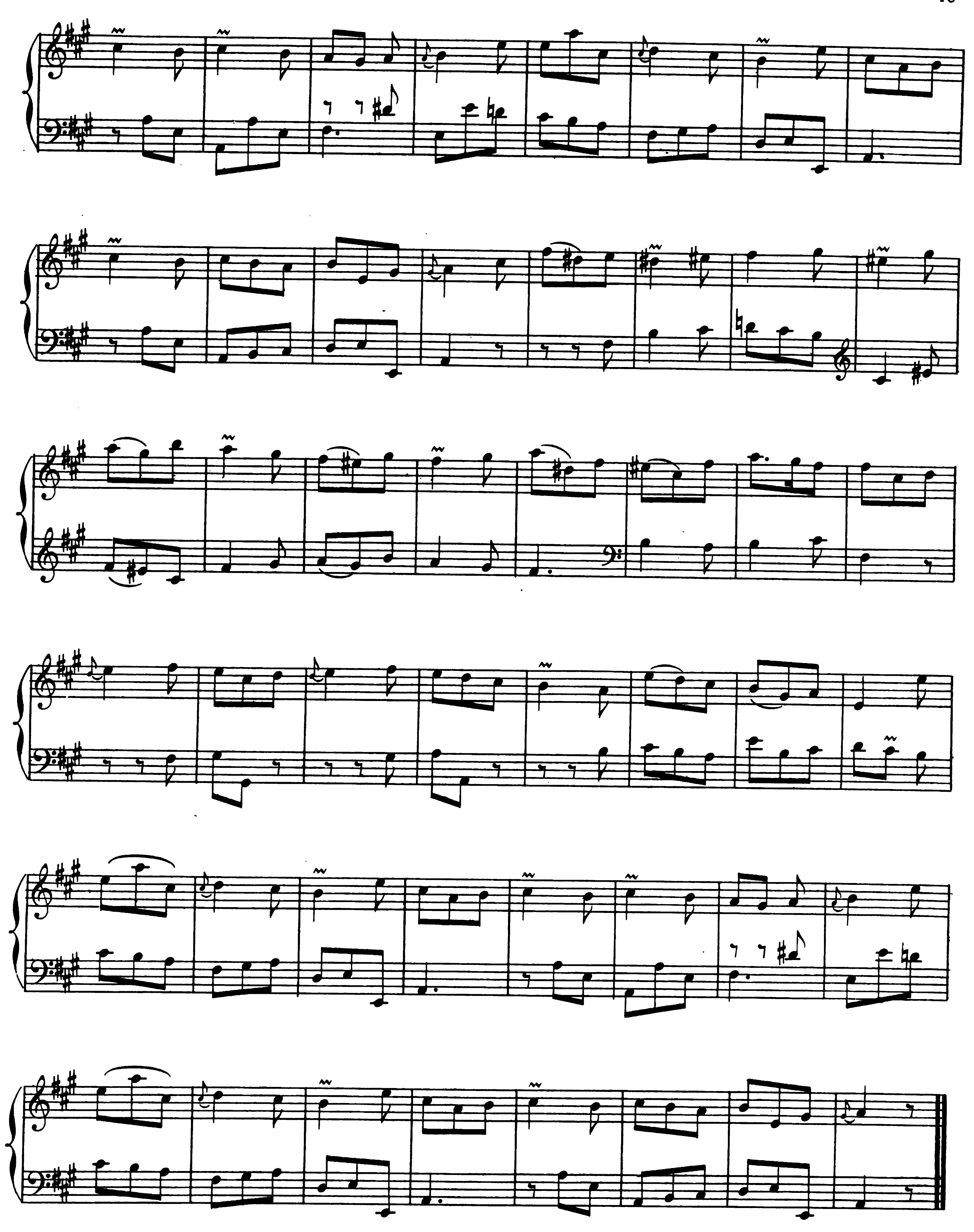
1.re Sarabande
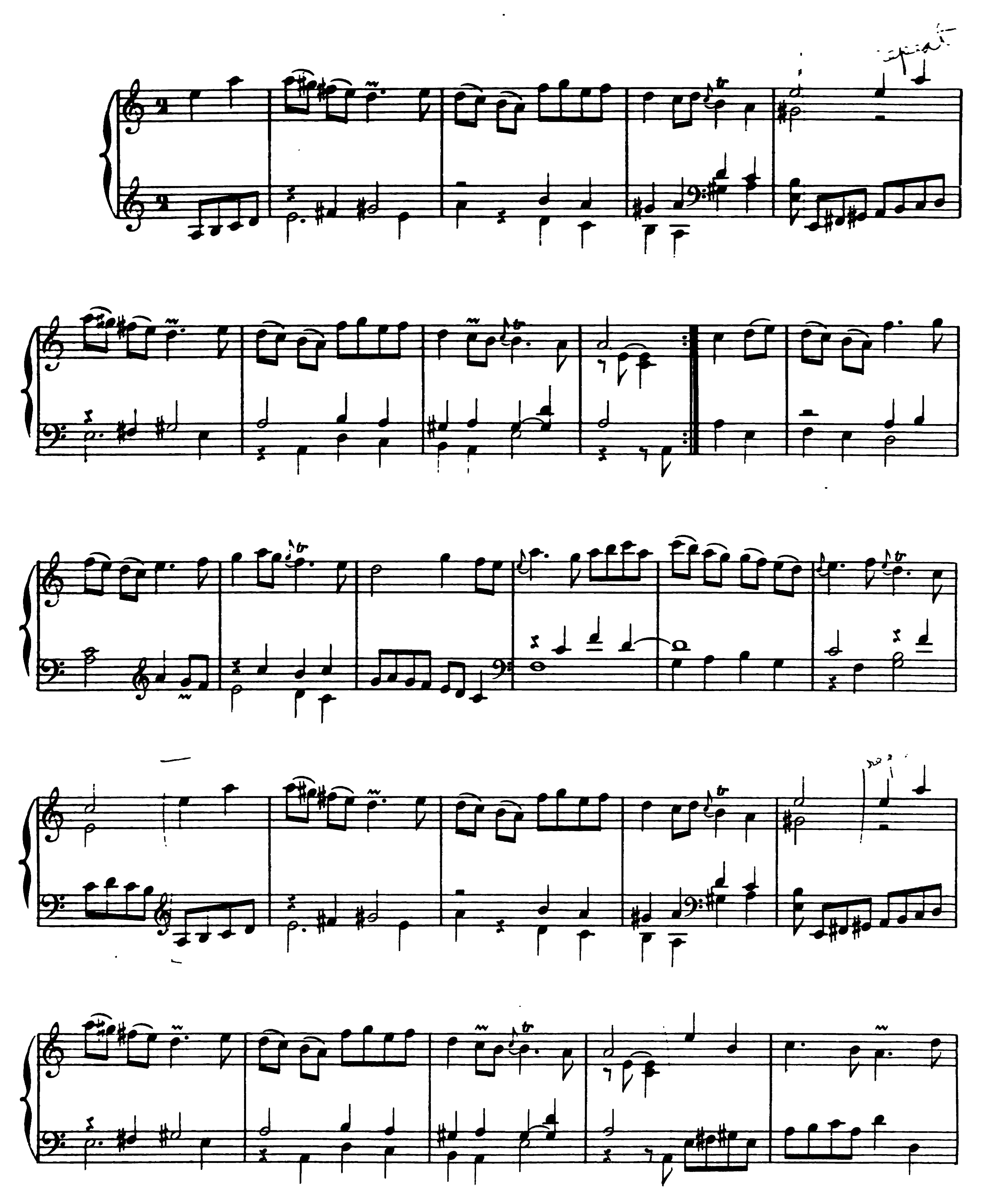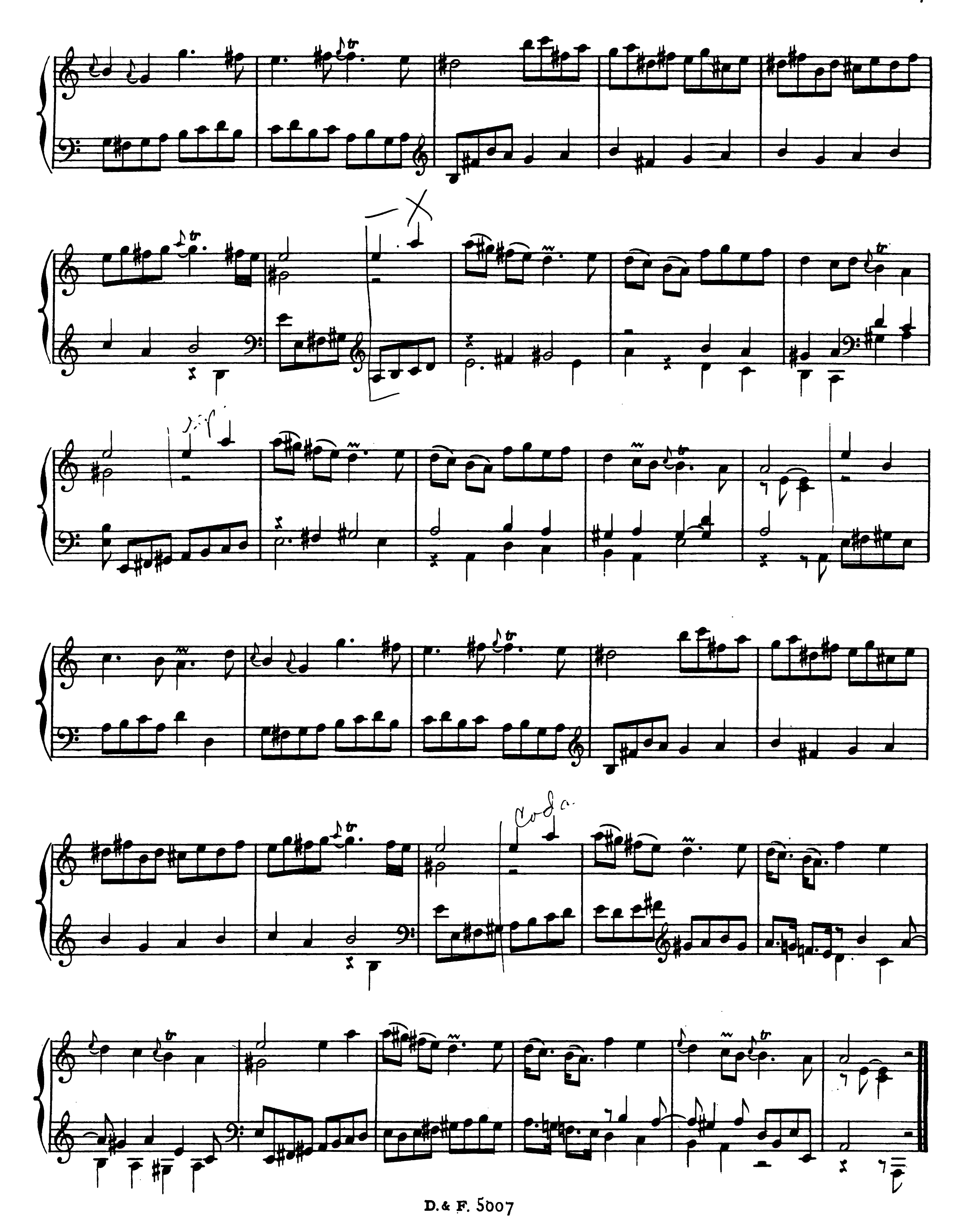




Vénitienne
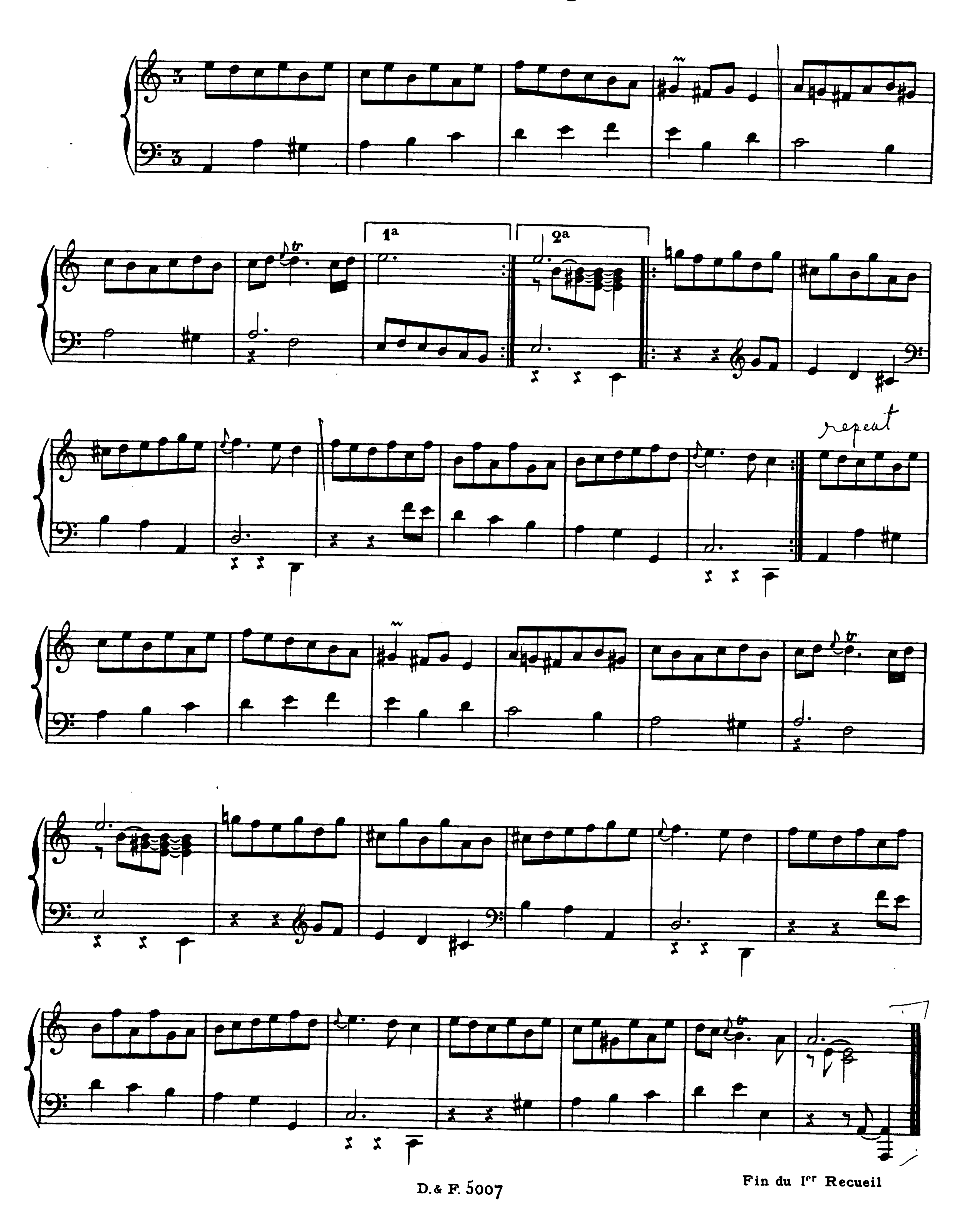




Gavotte




Coda

Menuet
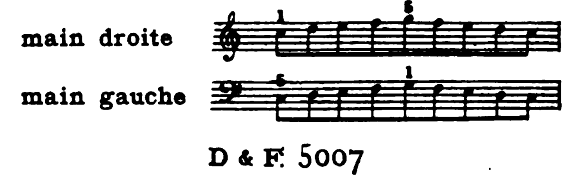


Fin du Ier Recueil

Pièces de Clavecin
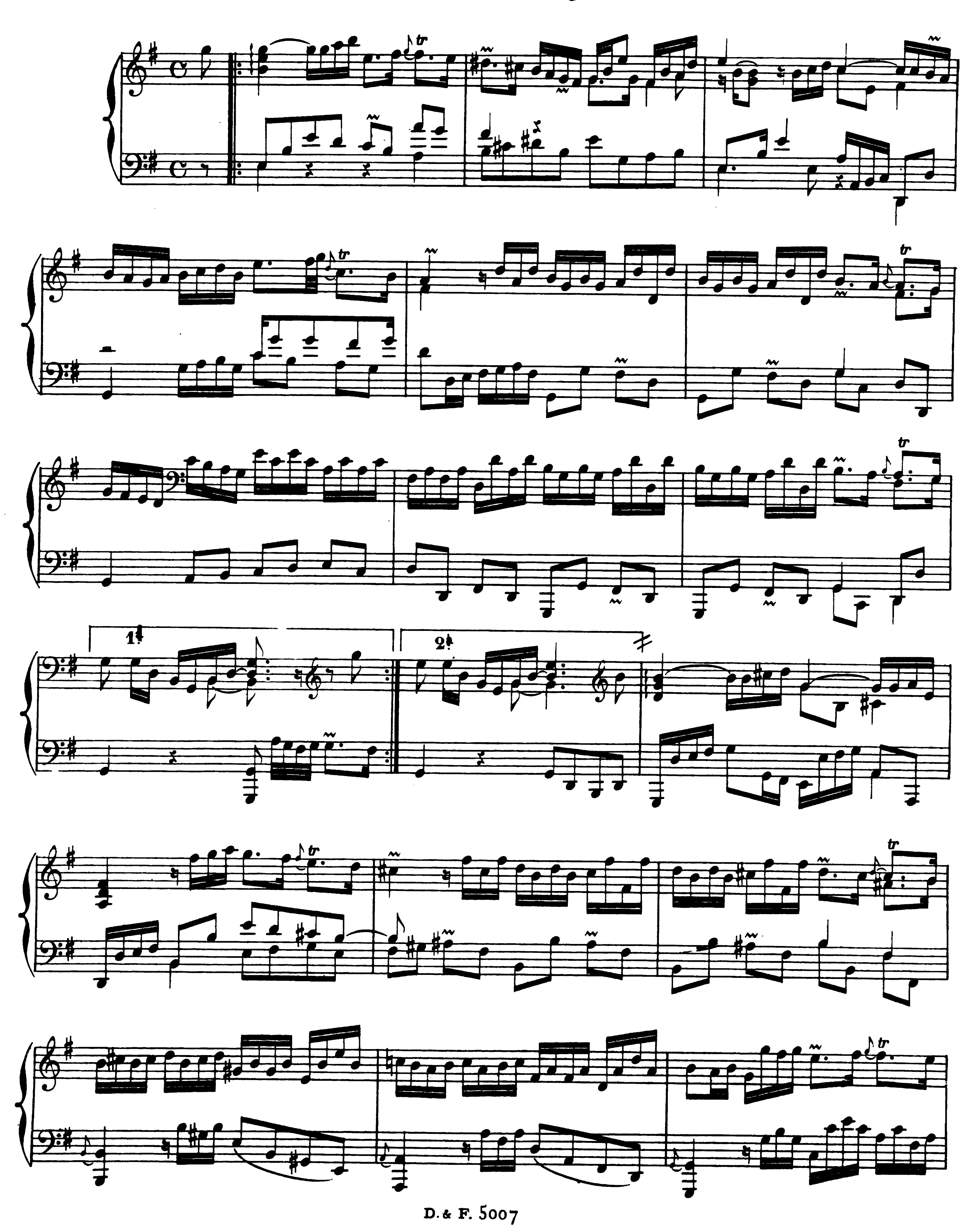
(d'après le recueil paru en 1724 et réédité en 1731)
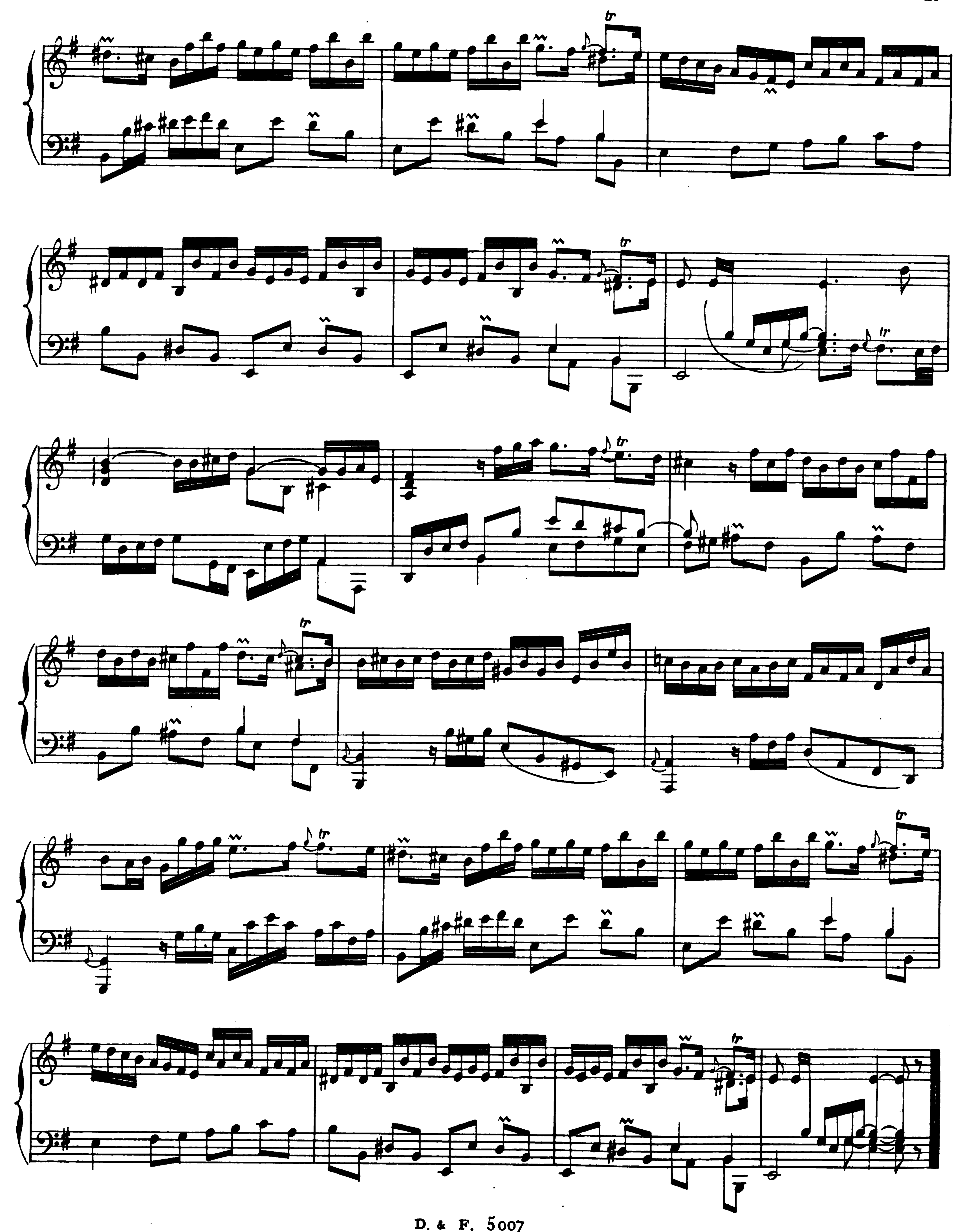
Menuet en Rondeau(*)

(*) Le Menuet en Rondo dans l'édition de 1724 était précédé de l'exercice suivant intitulé Ire LEÇON.
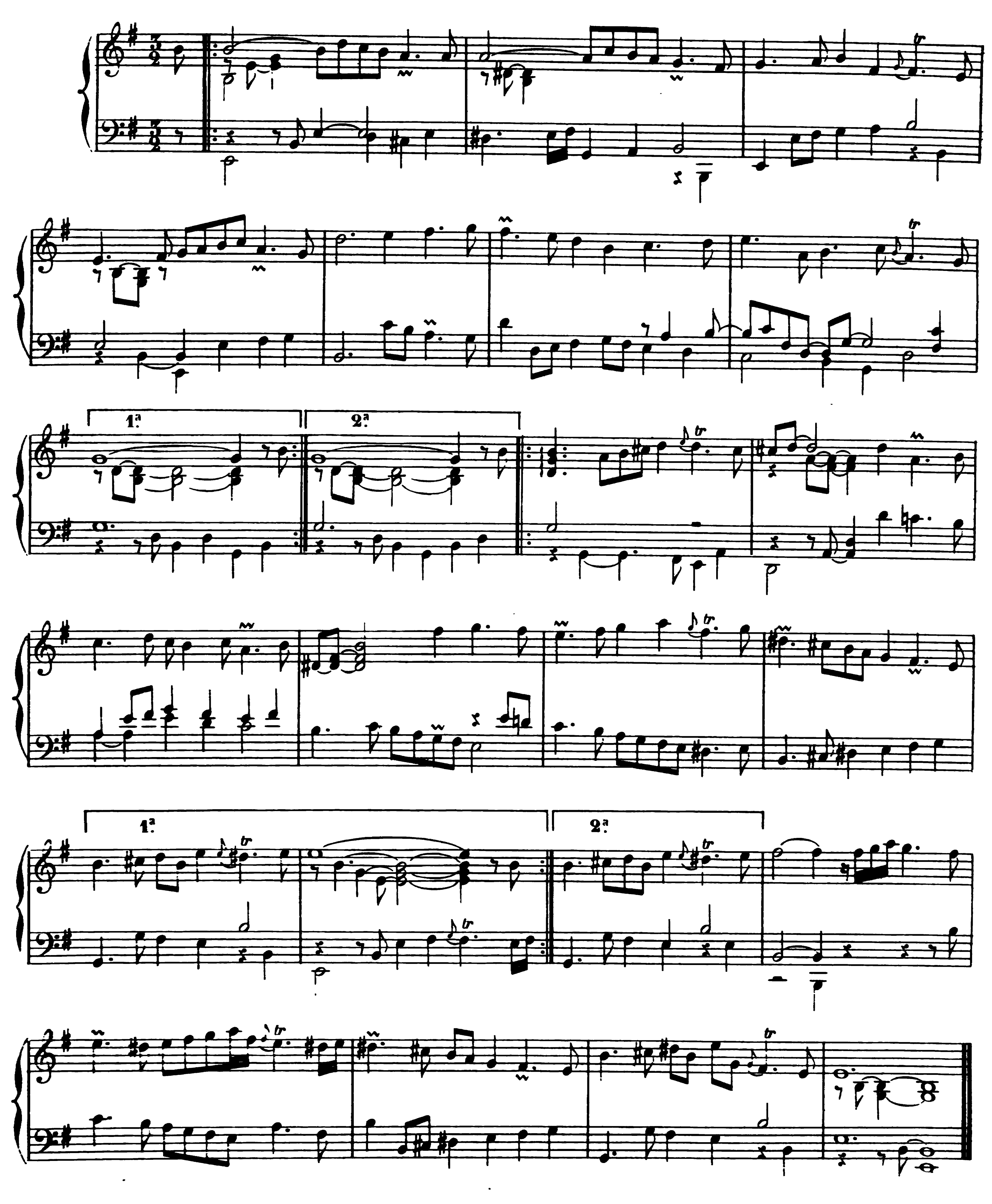


Allemande
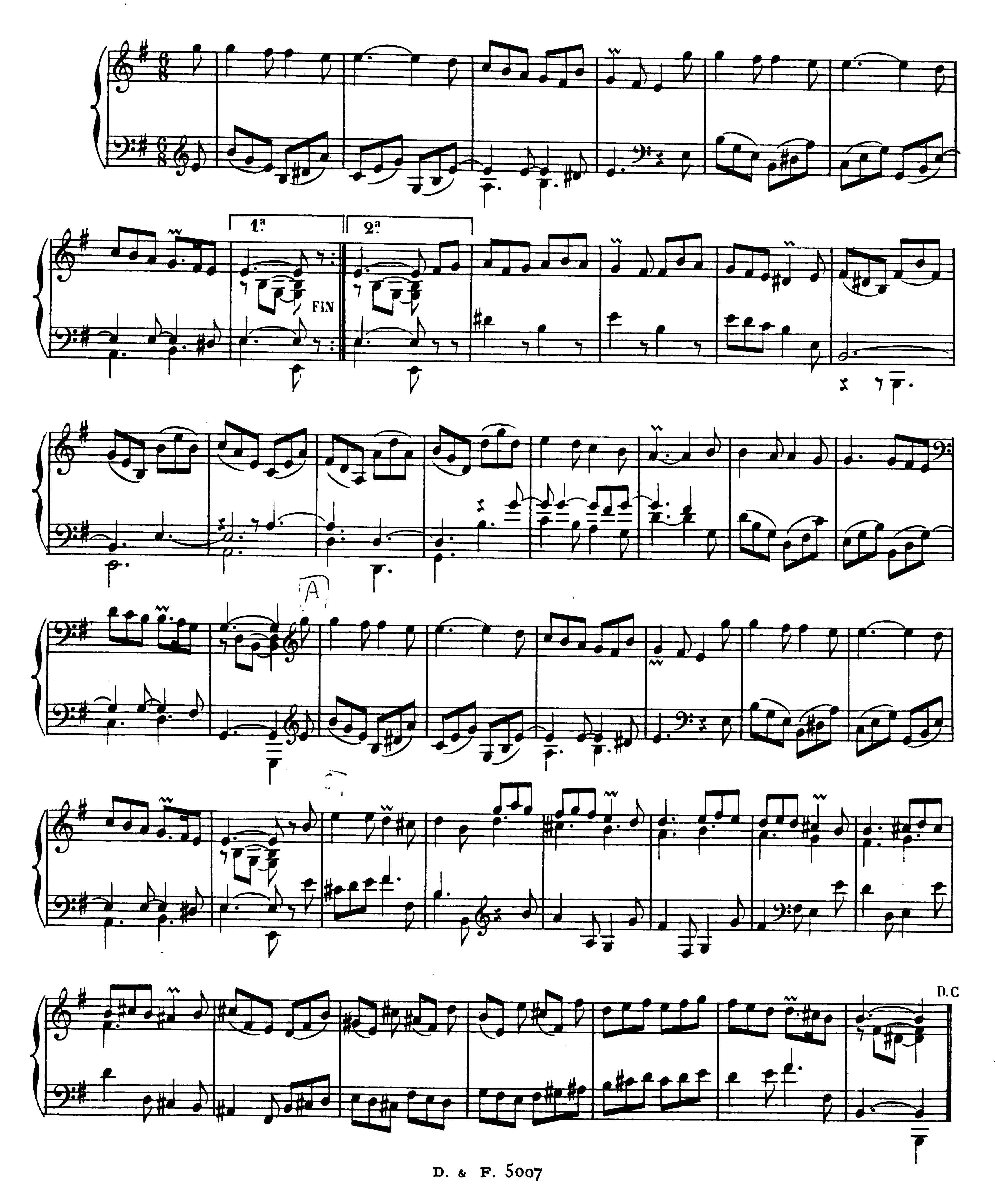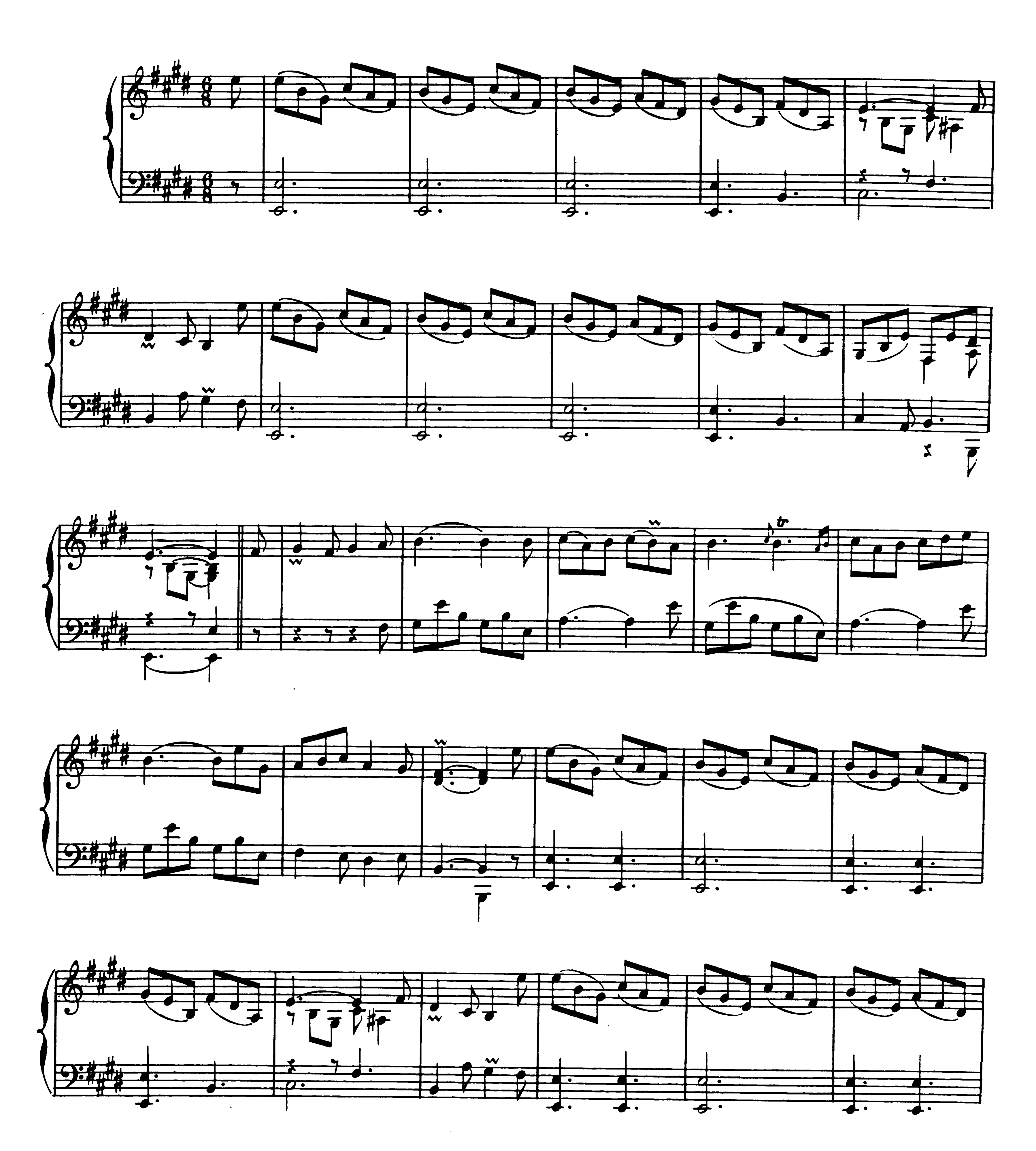




Courante
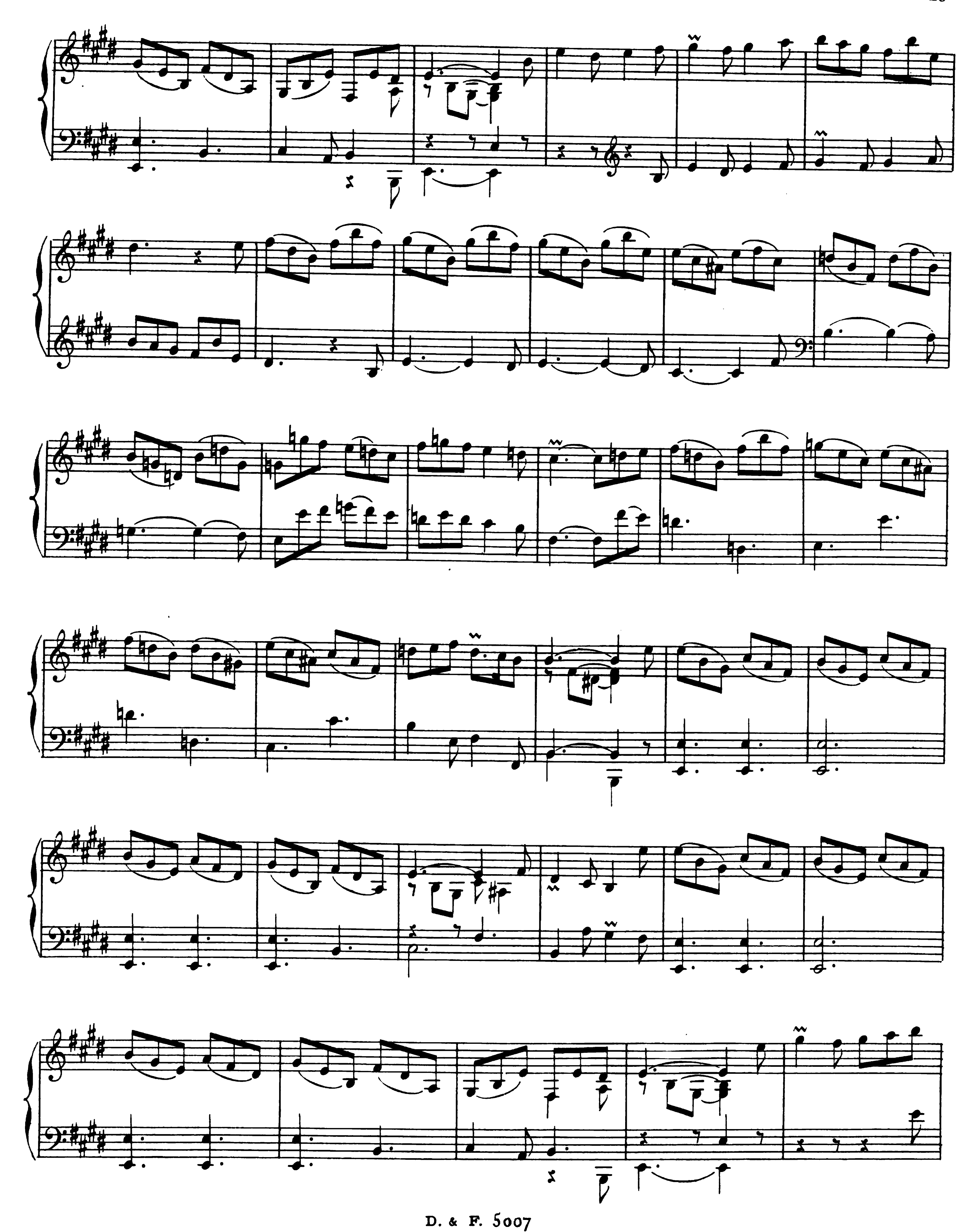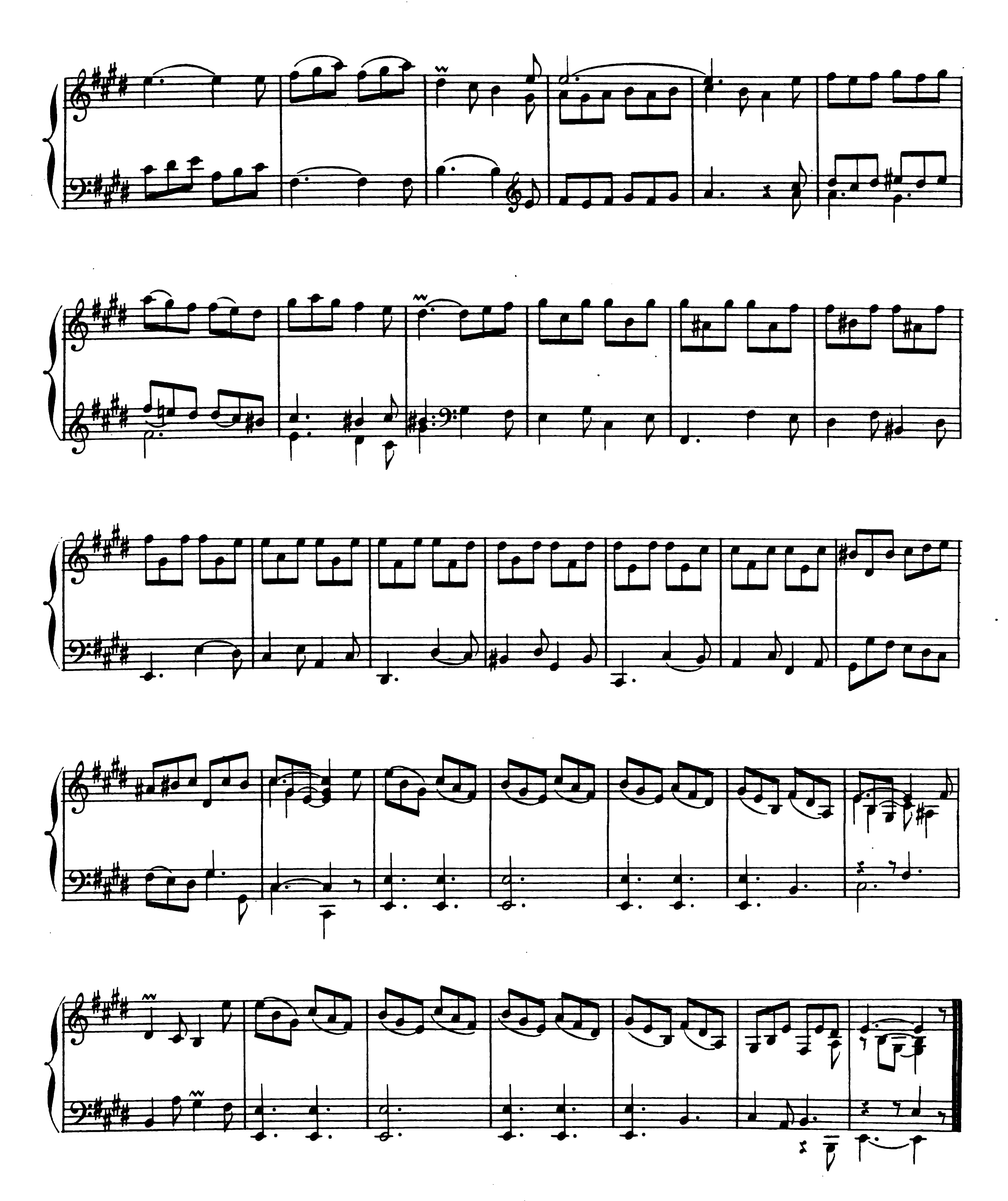


Gigue en Rondeau
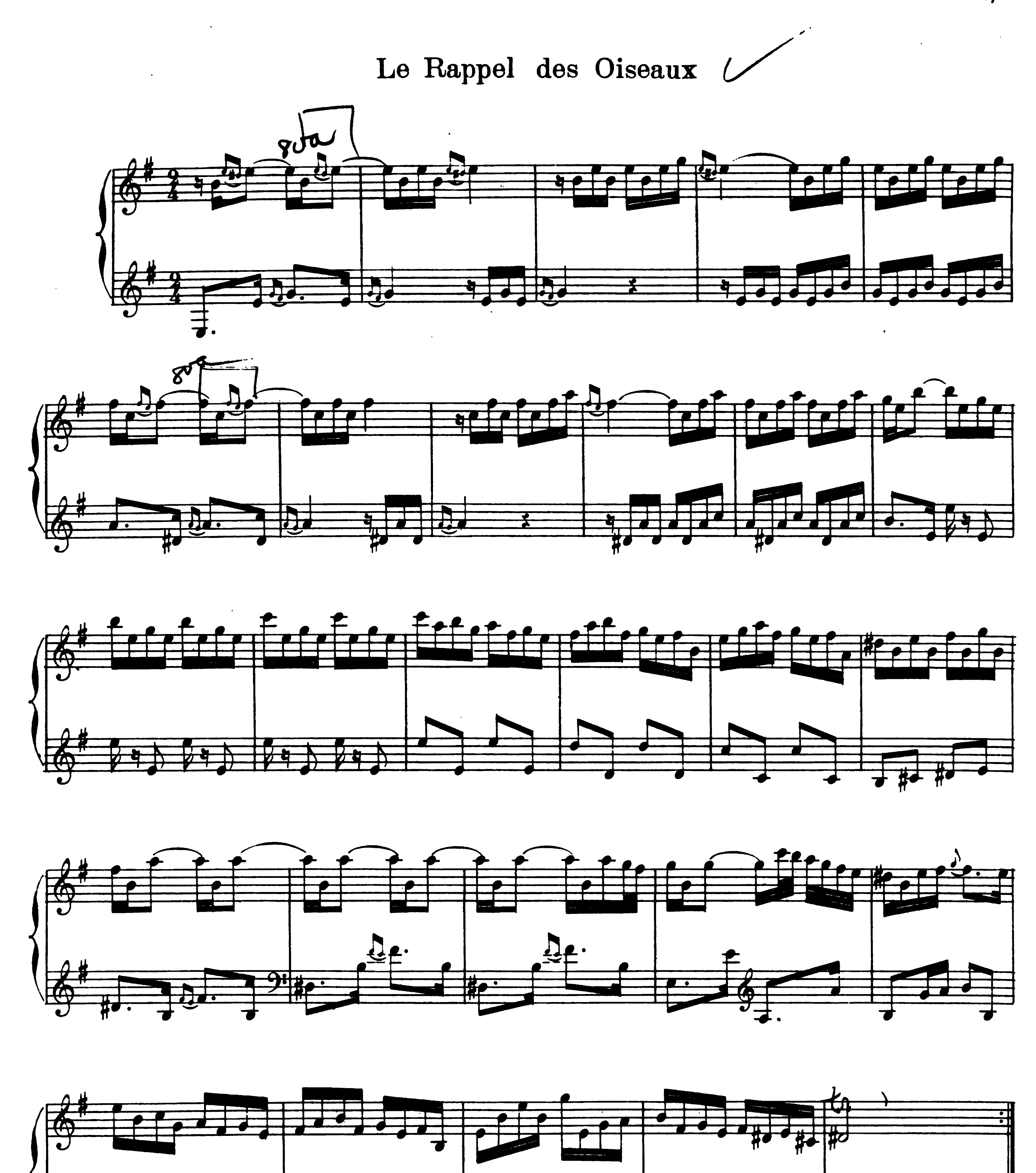


2me Gigue en Rondeau
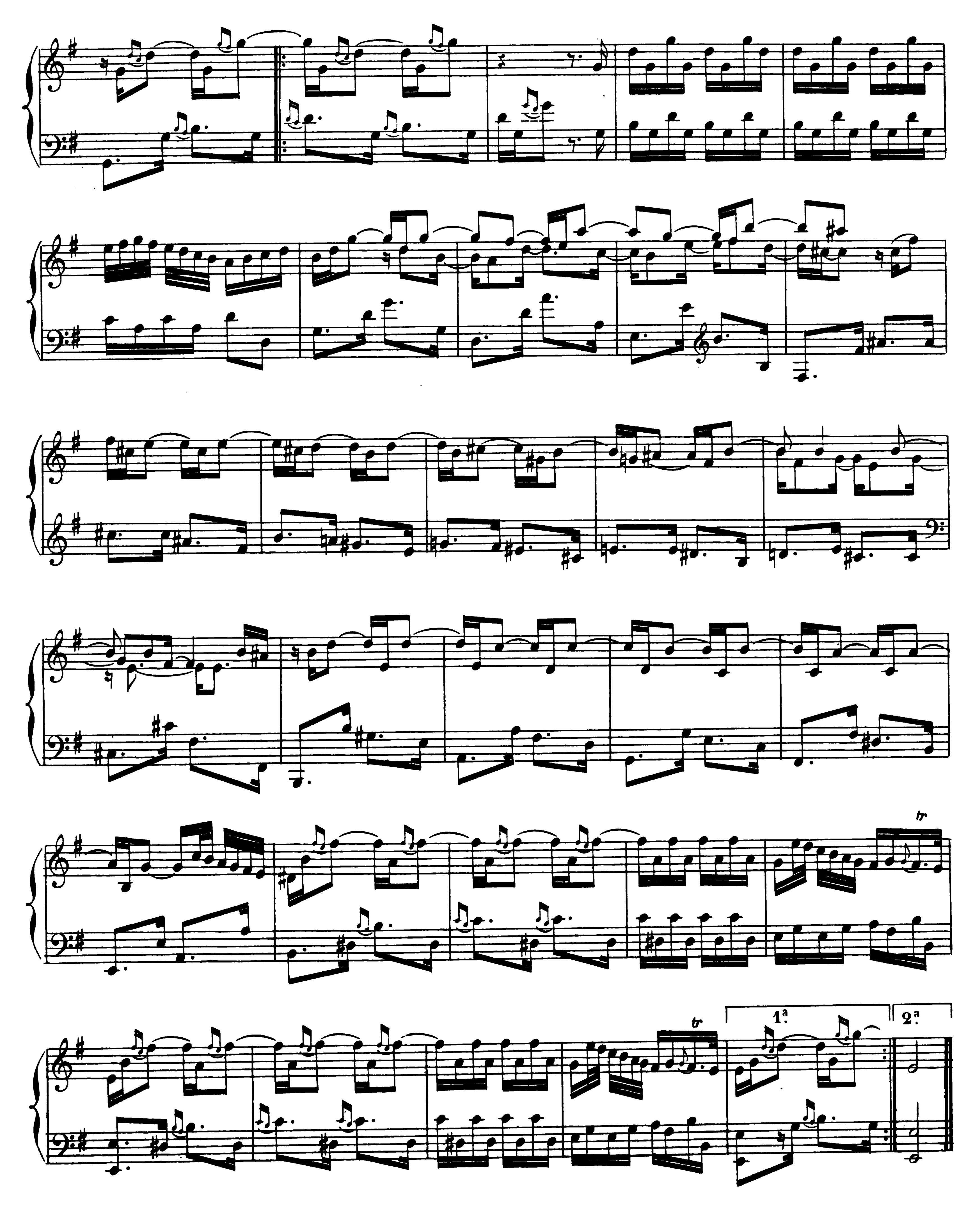






Le Rappel des Oiseaux
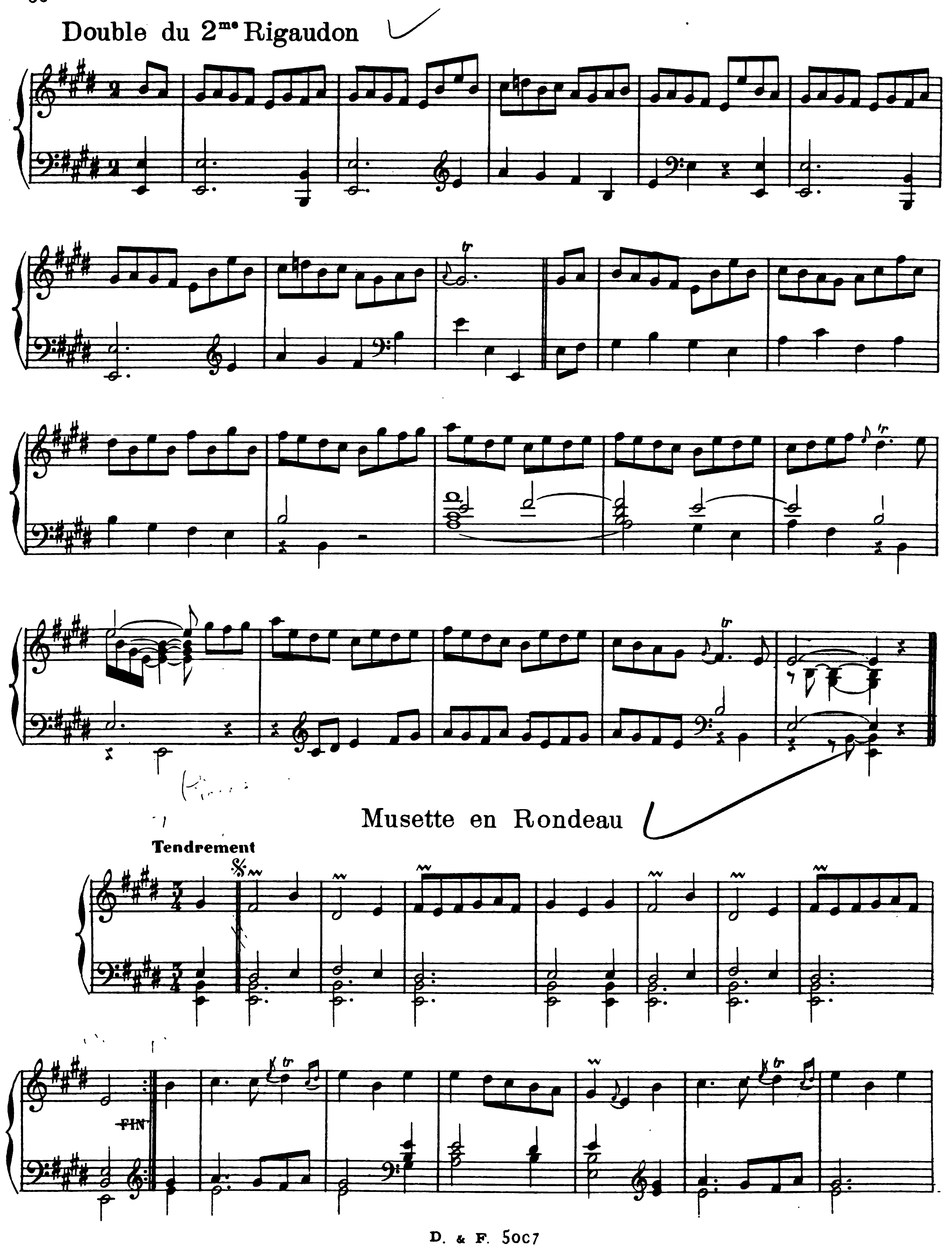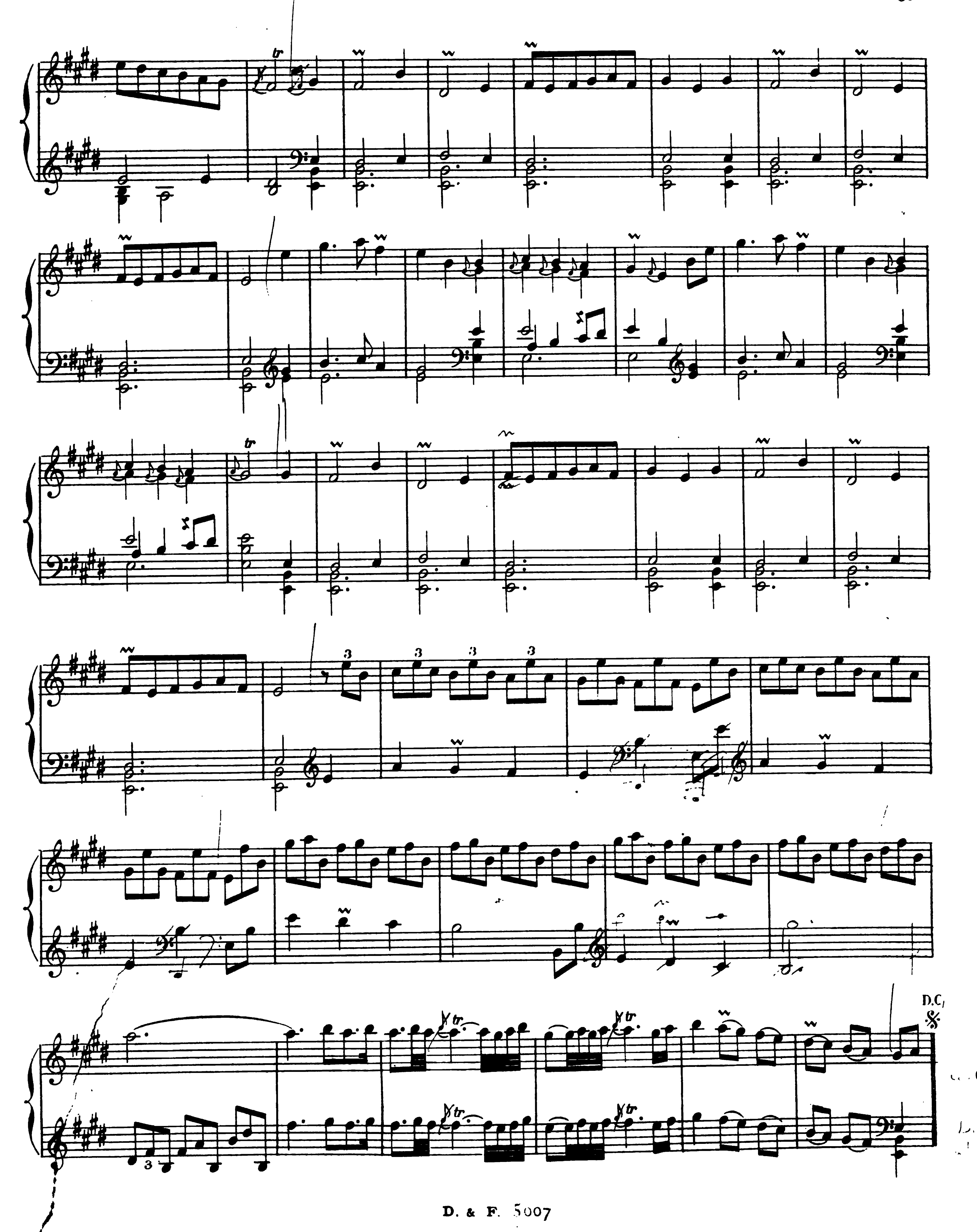



tr
1.a
2.a

1.er Rigaudon

2.me Rigaudon

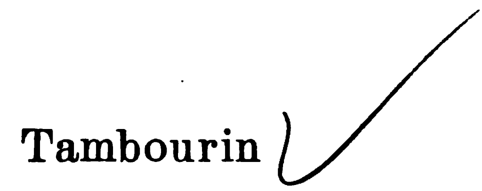
Double du 2me Rigaudon
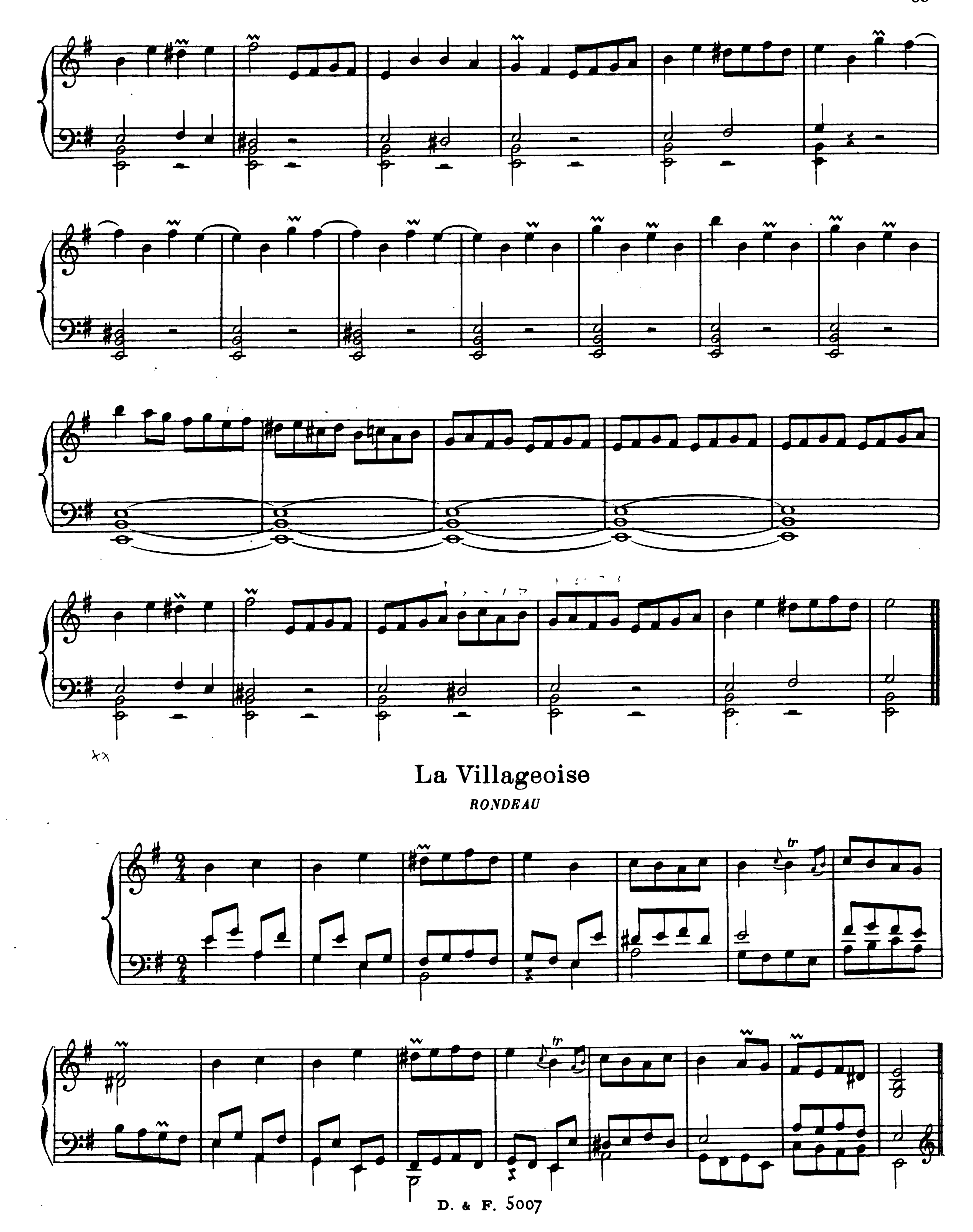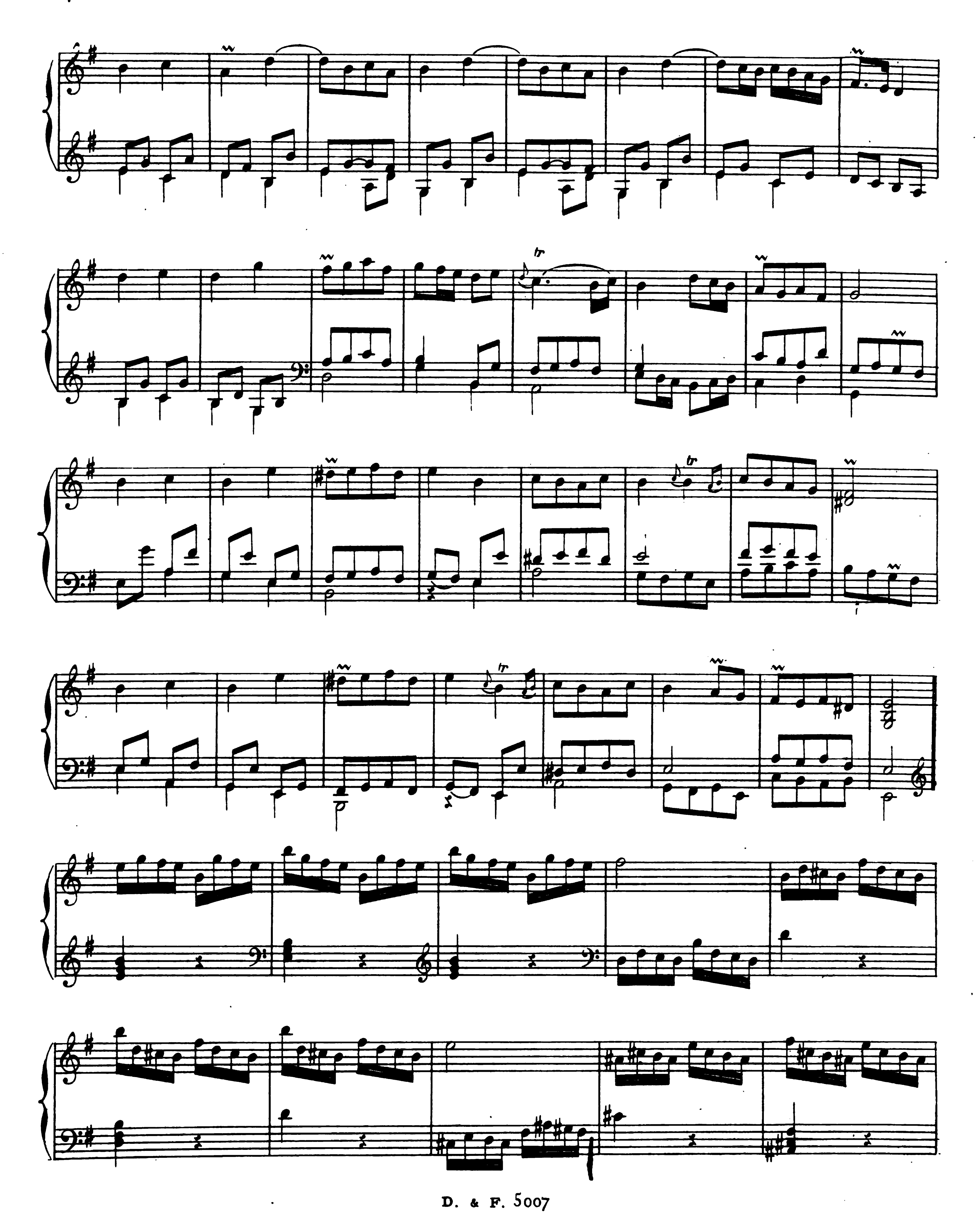




tr
D.C.
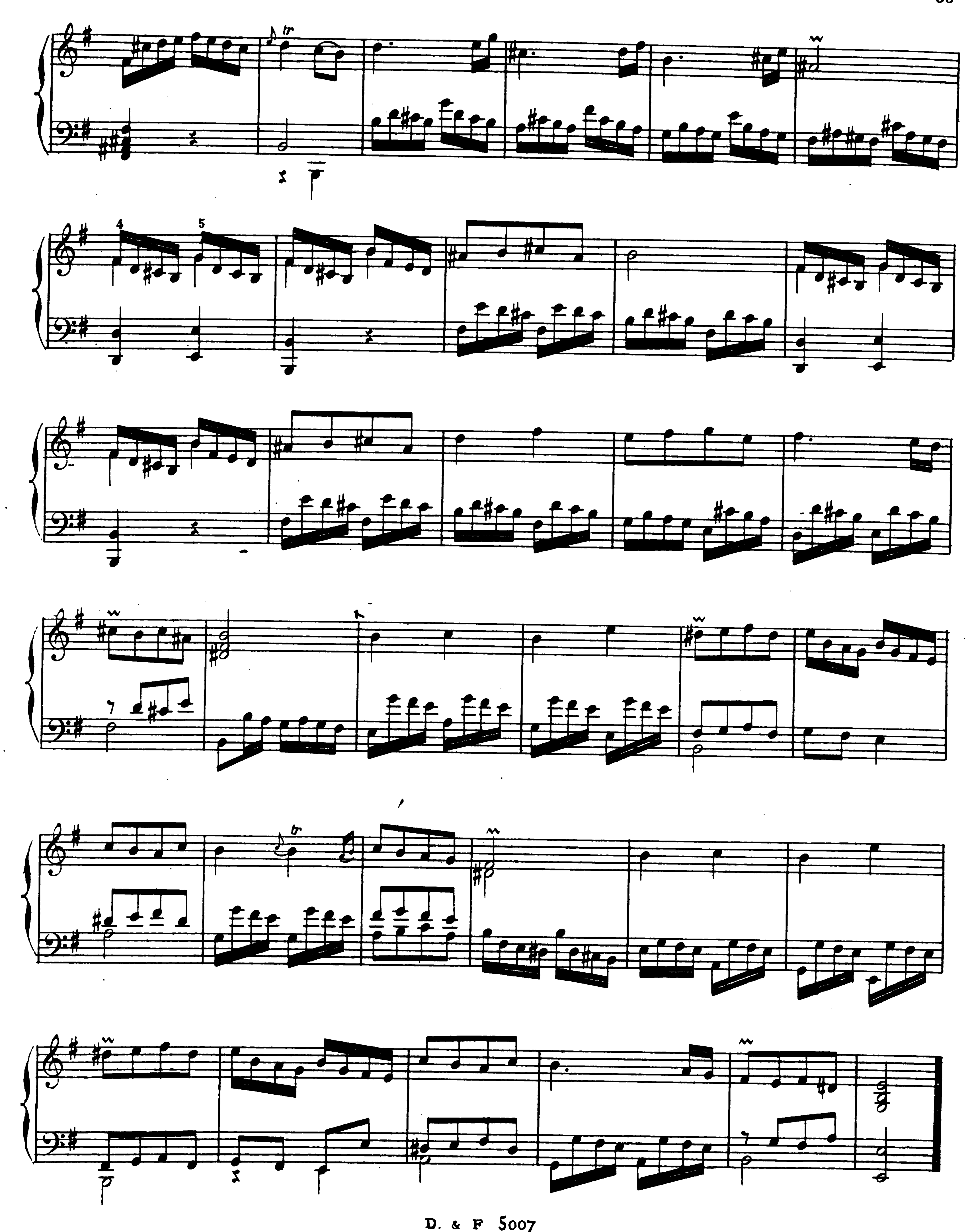
Tambourin



Vif
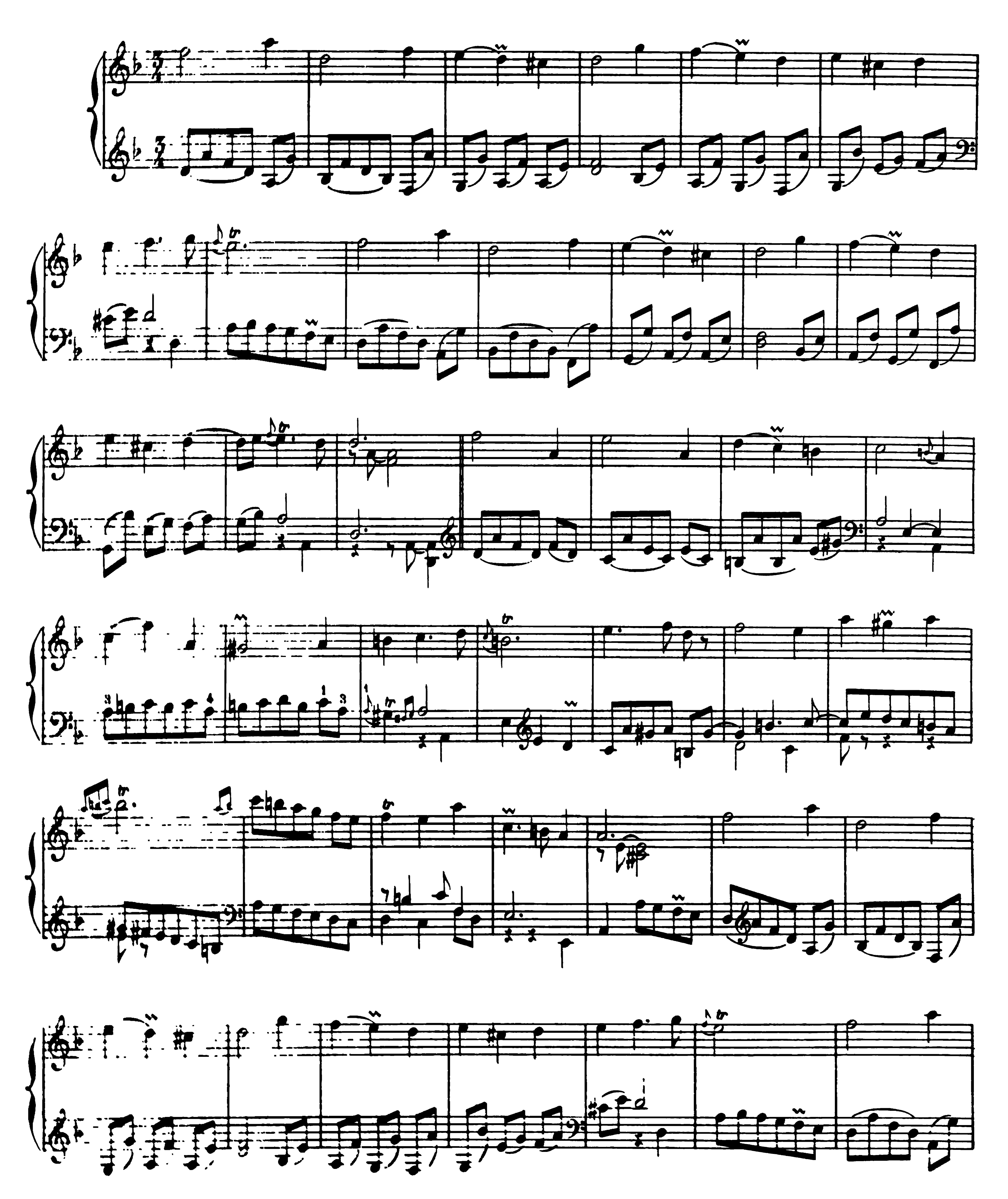

La Villageoise
RONDEAU
tr
tr
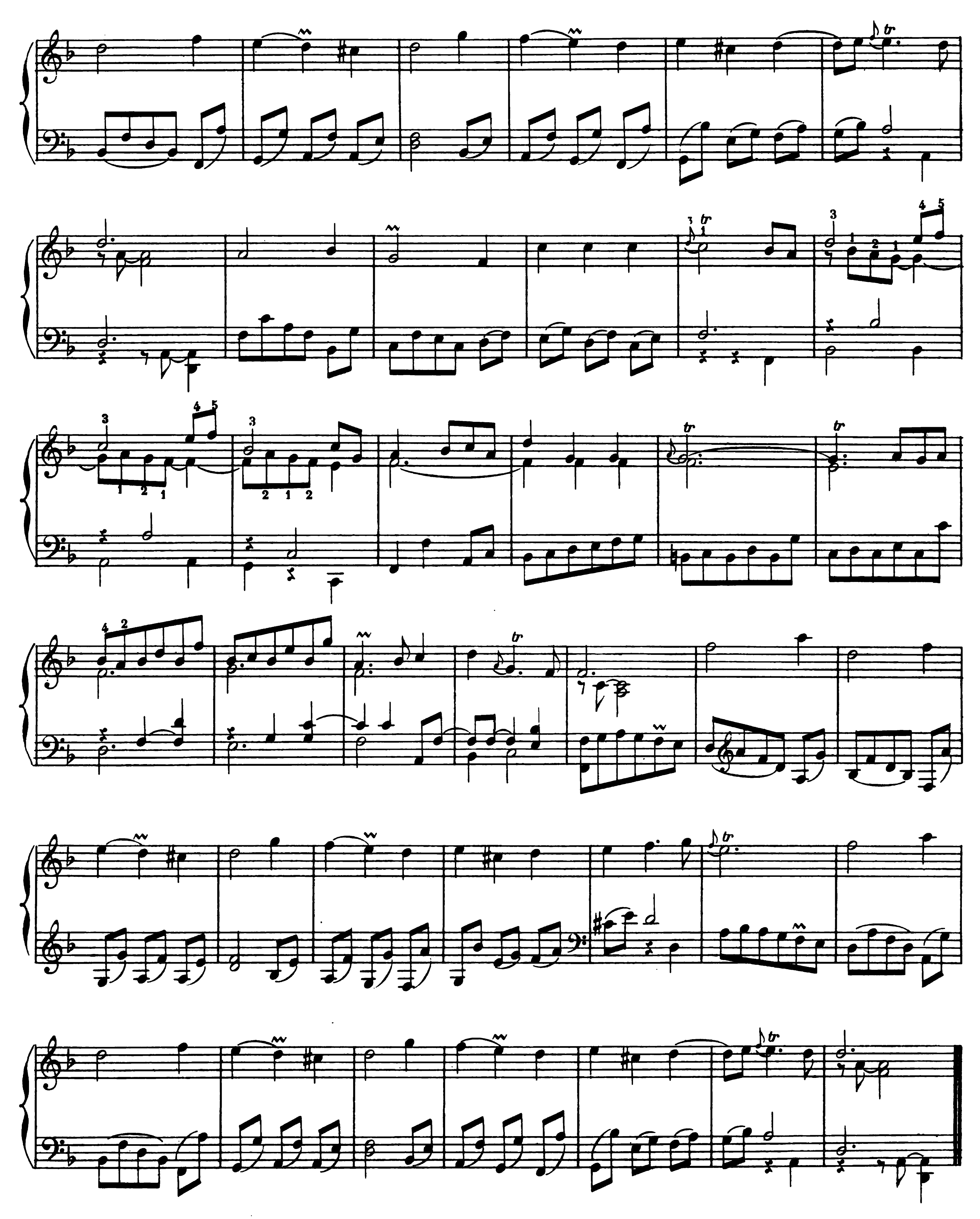



tr
4
5
tr
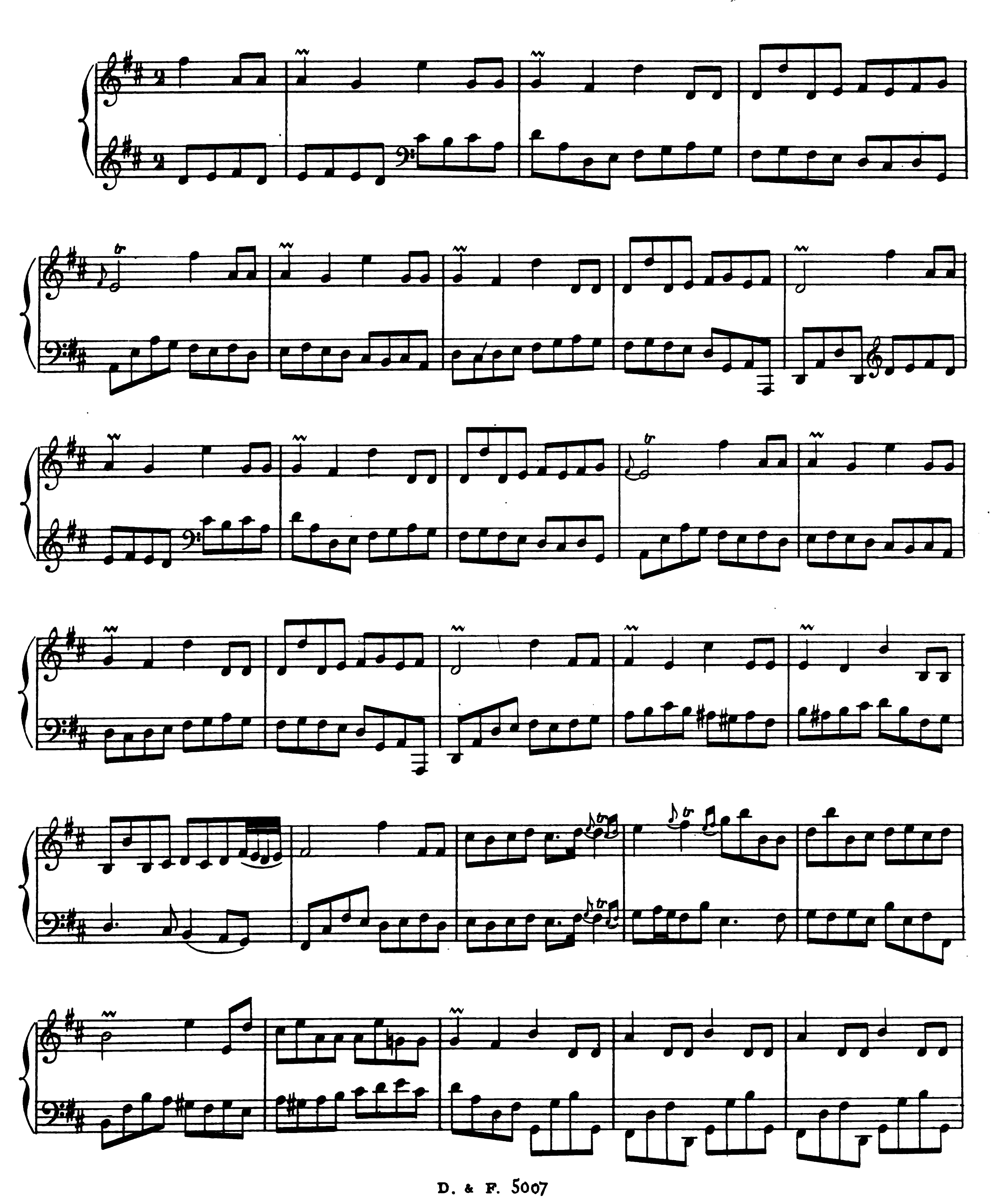
Les Tendres Plaintes
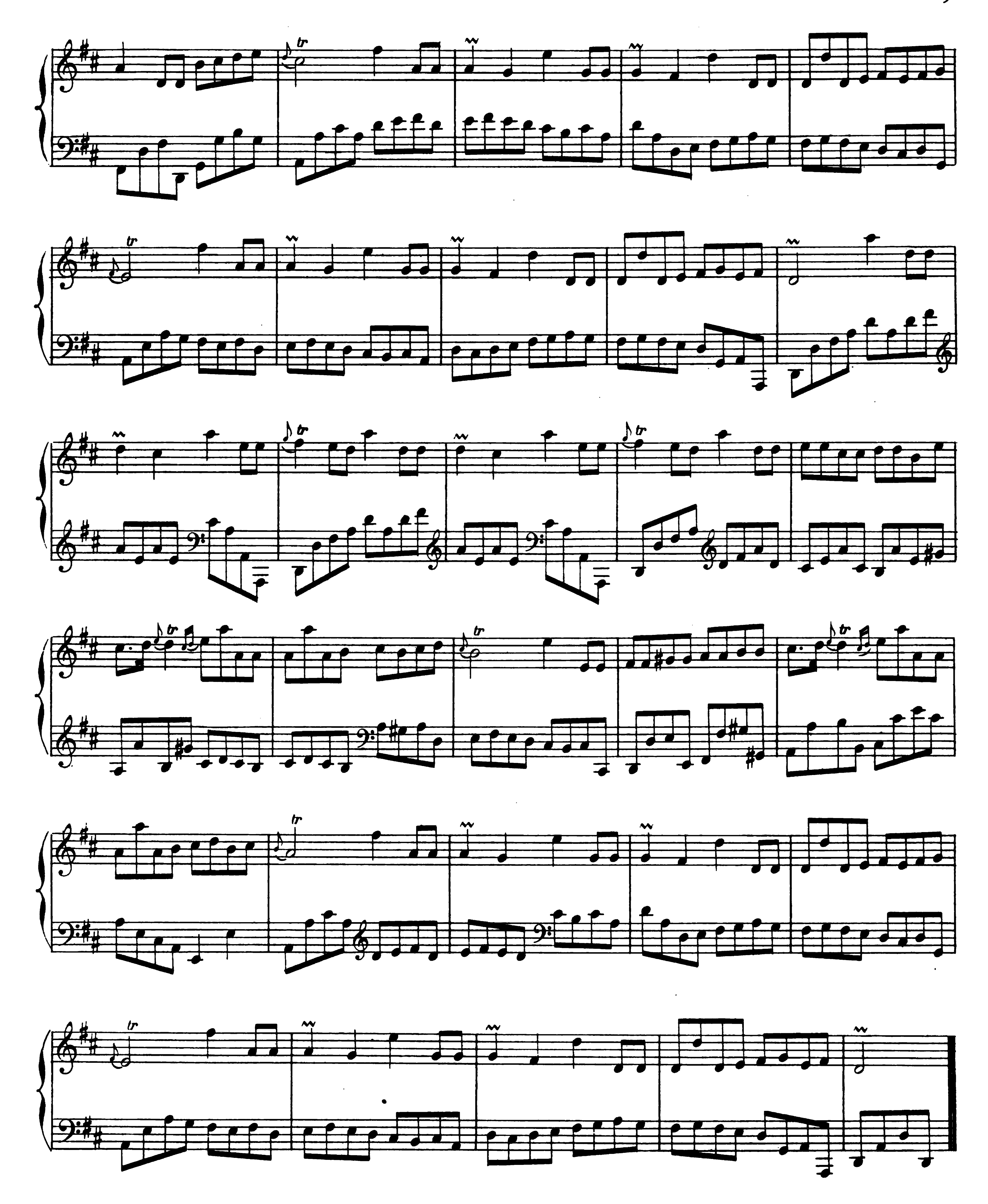
RONDEAU
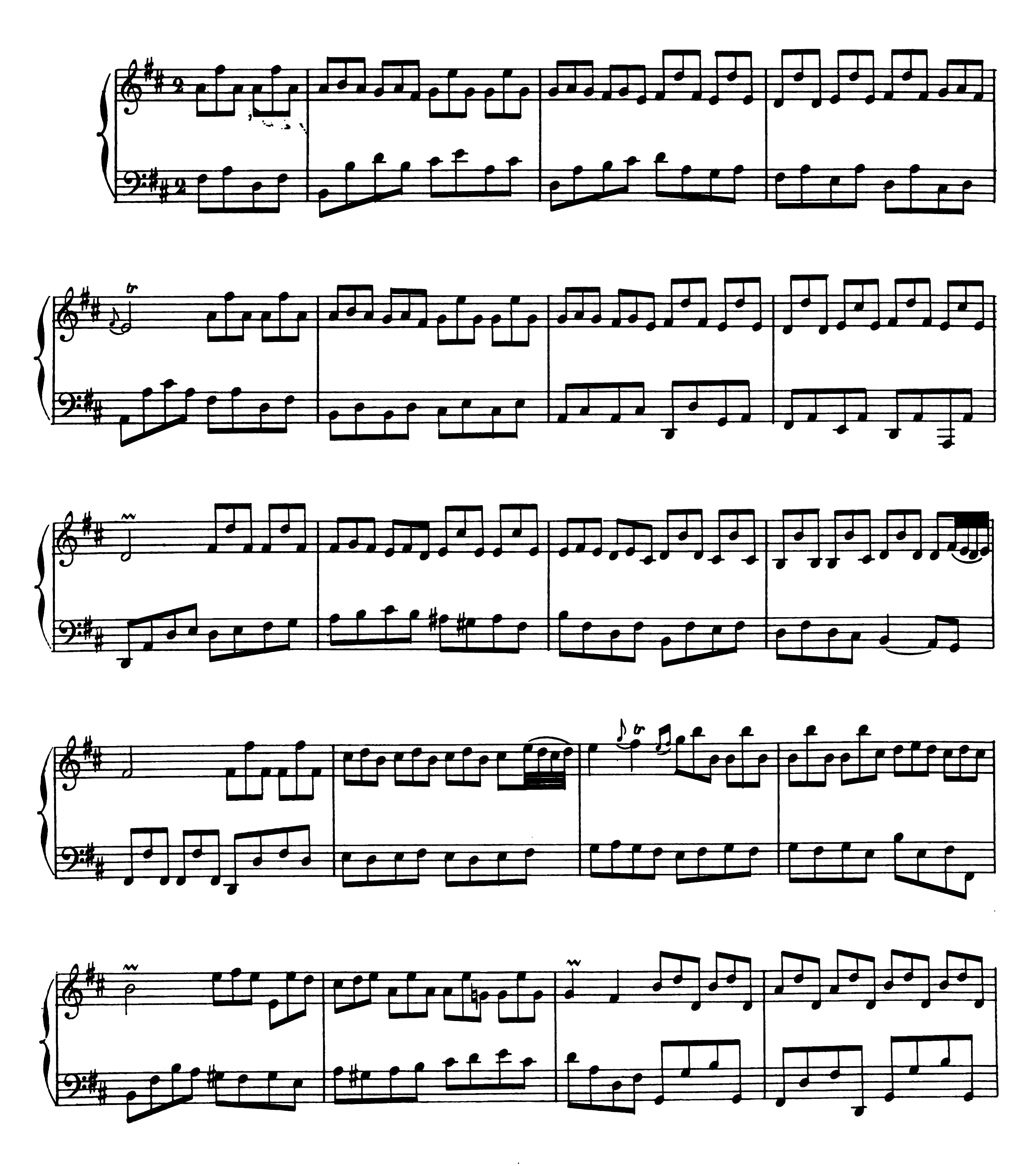



tr
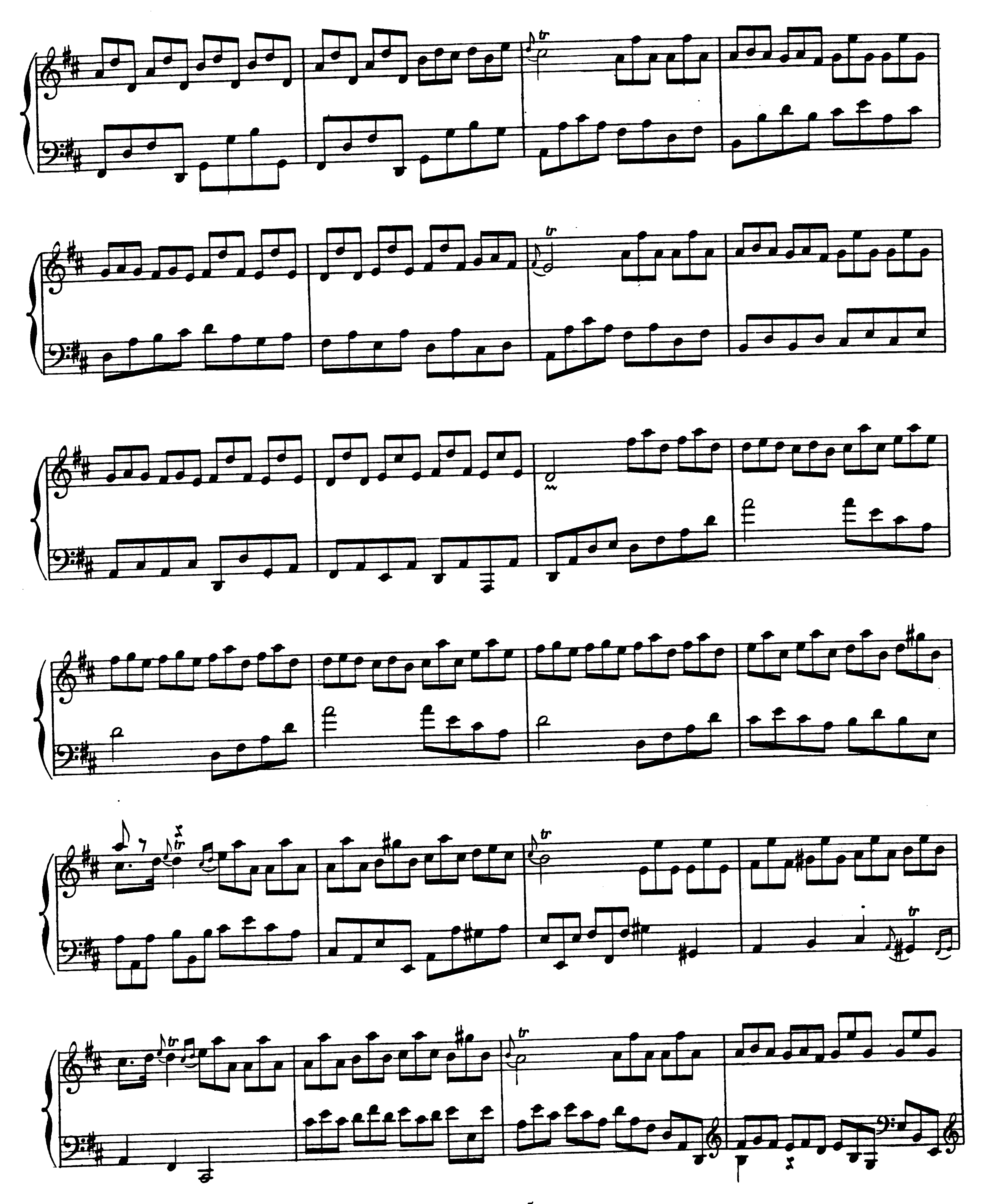
Les Niais de Sologne
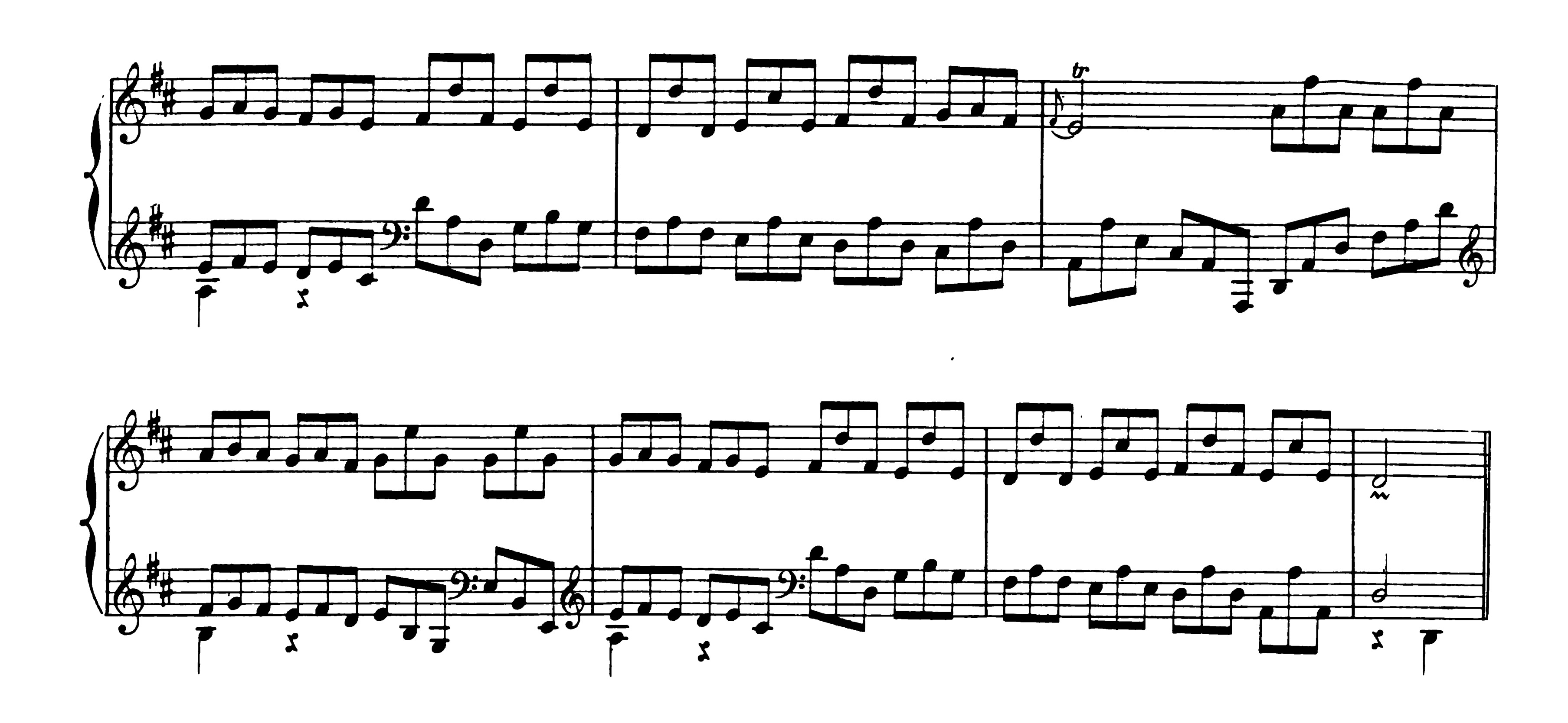



tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
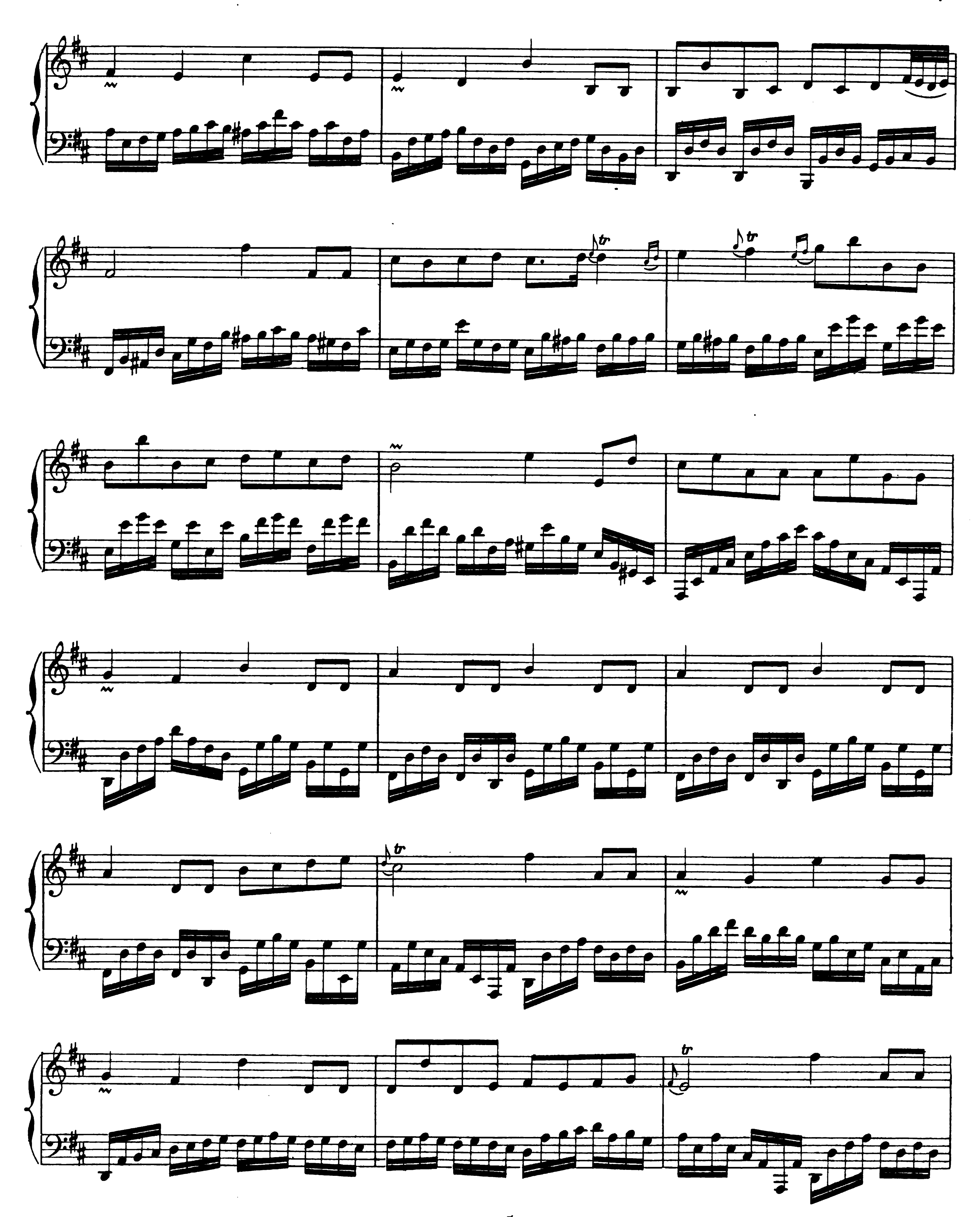
1.er Double des Niais
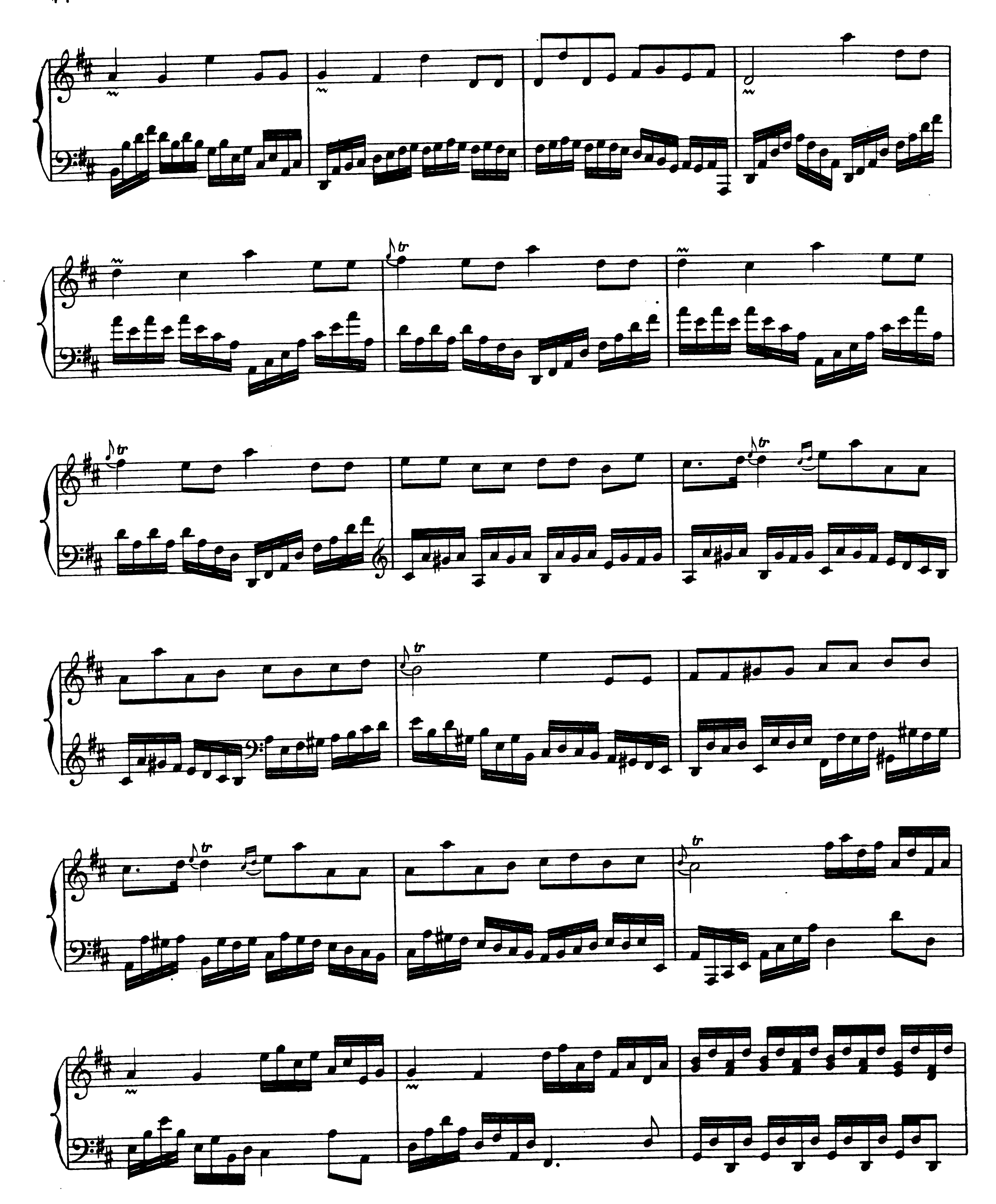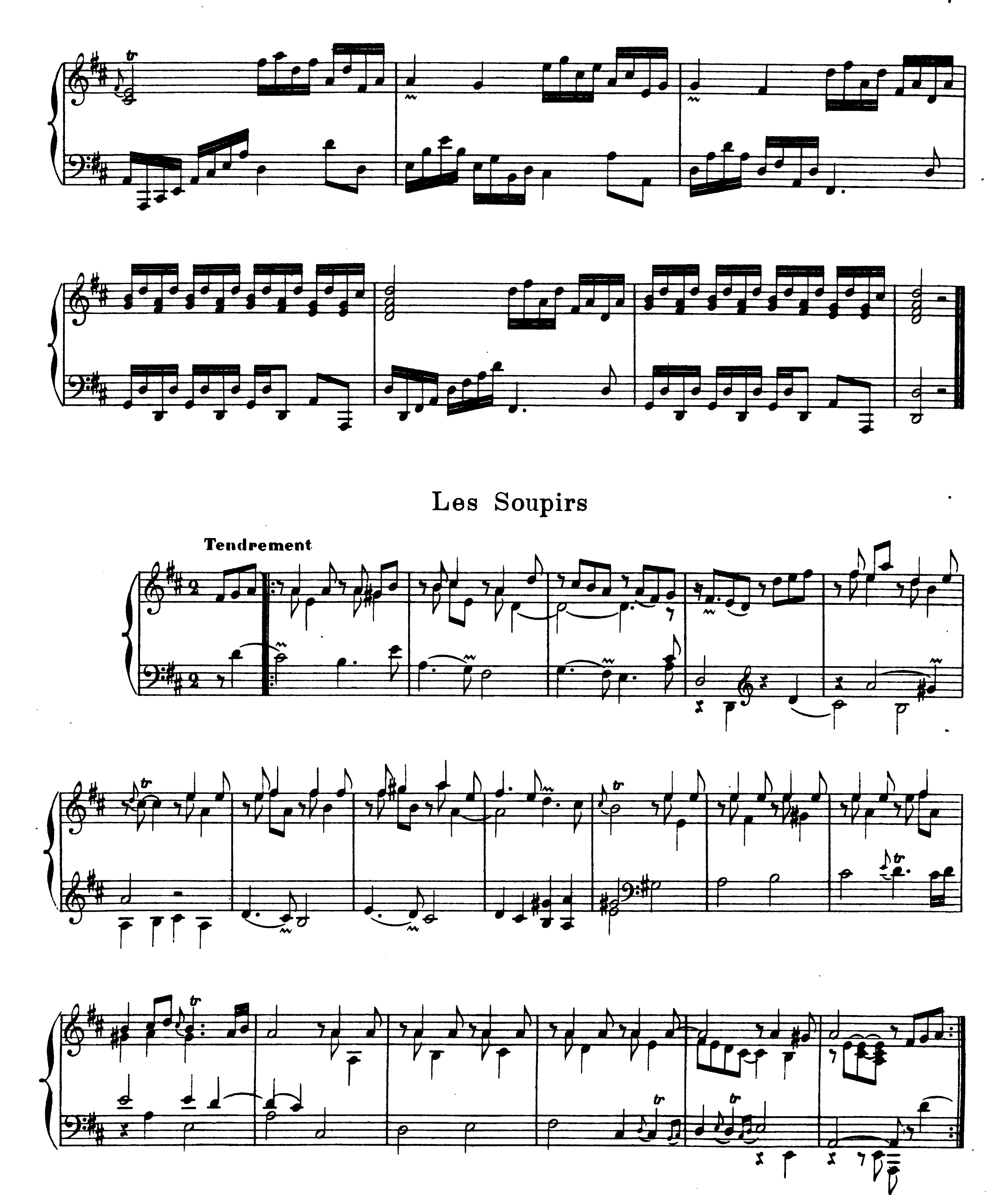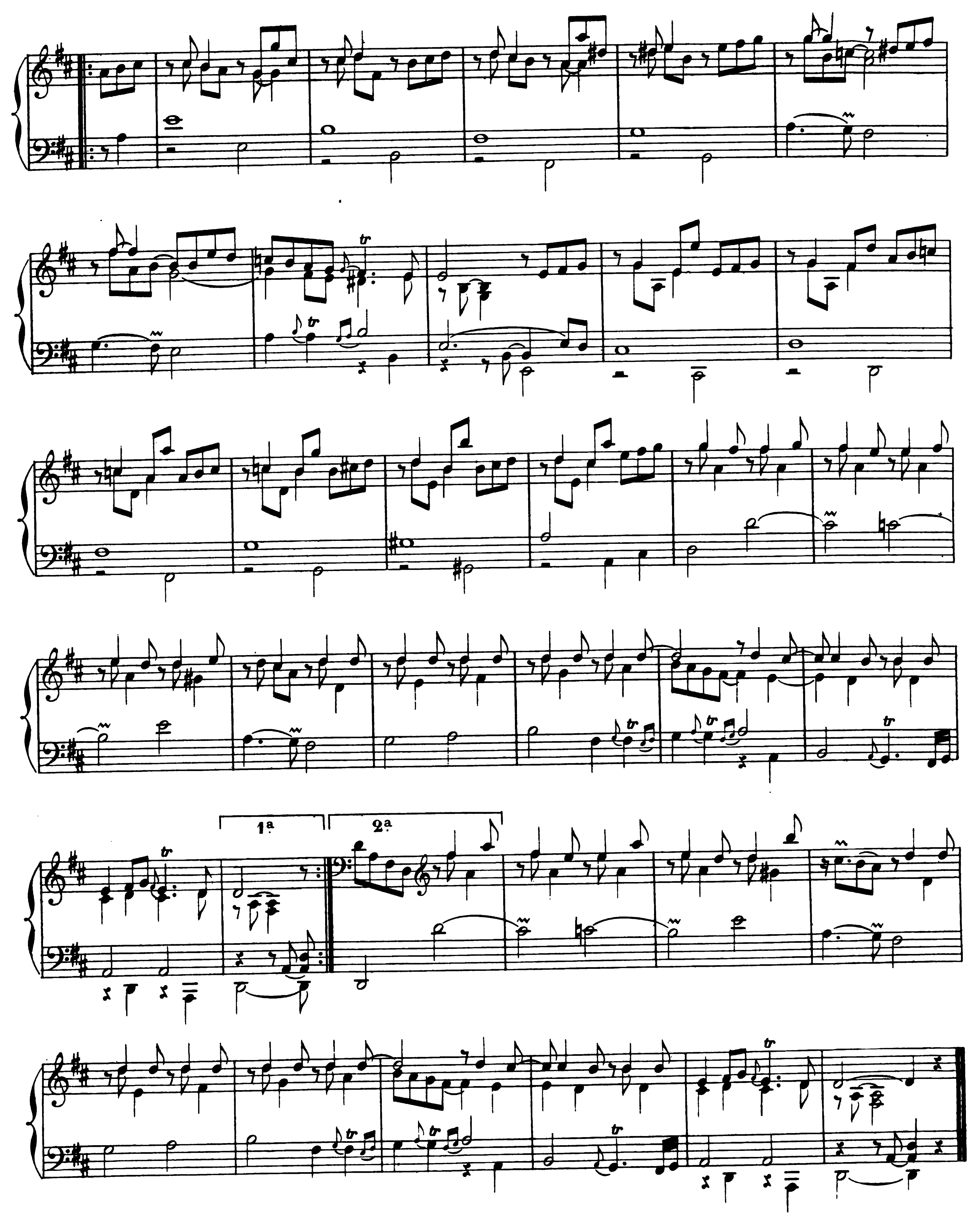






2.d Double des Niais


tr
tr
tr
tr
tr


tr
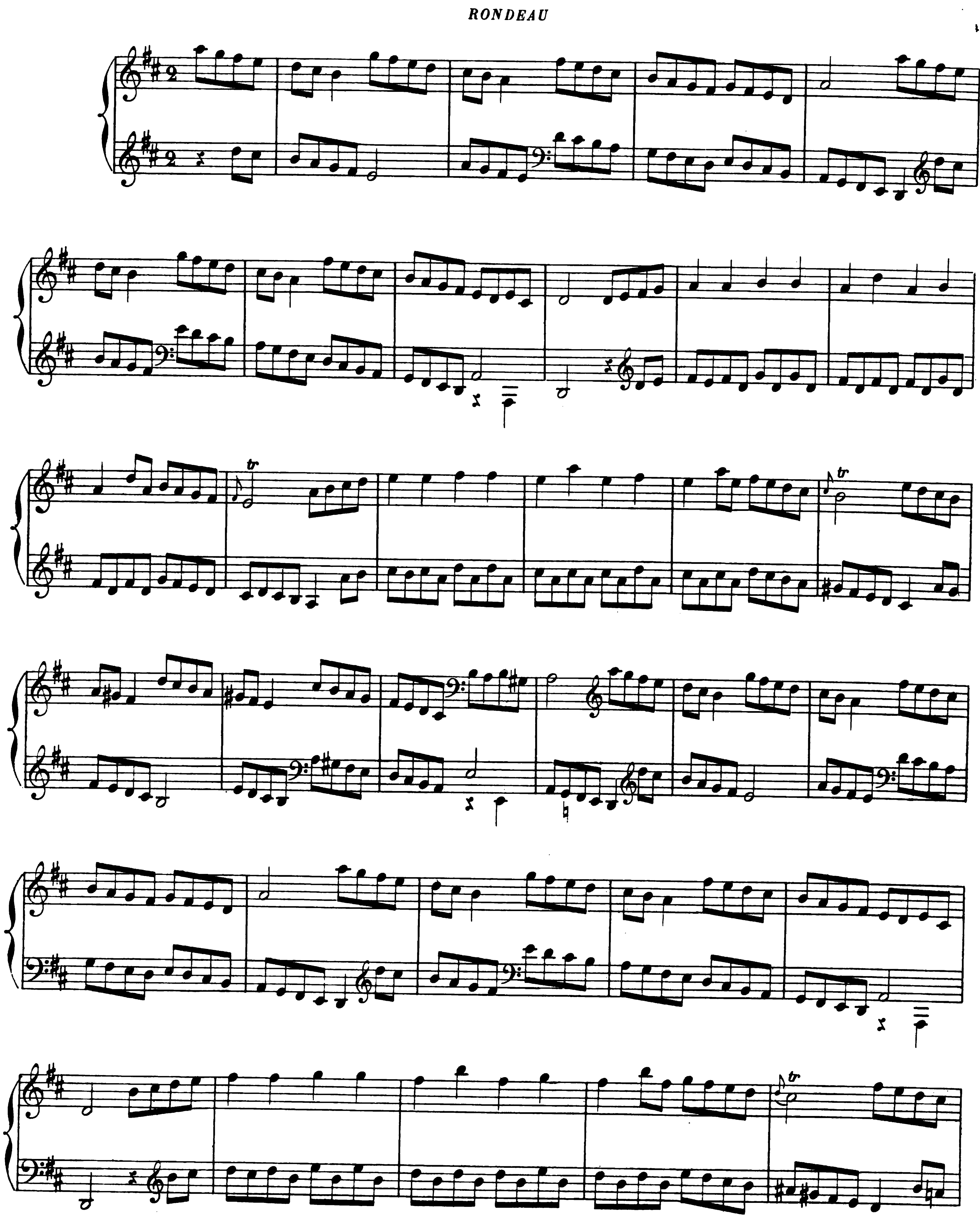

Les Soupirs
Tendrement
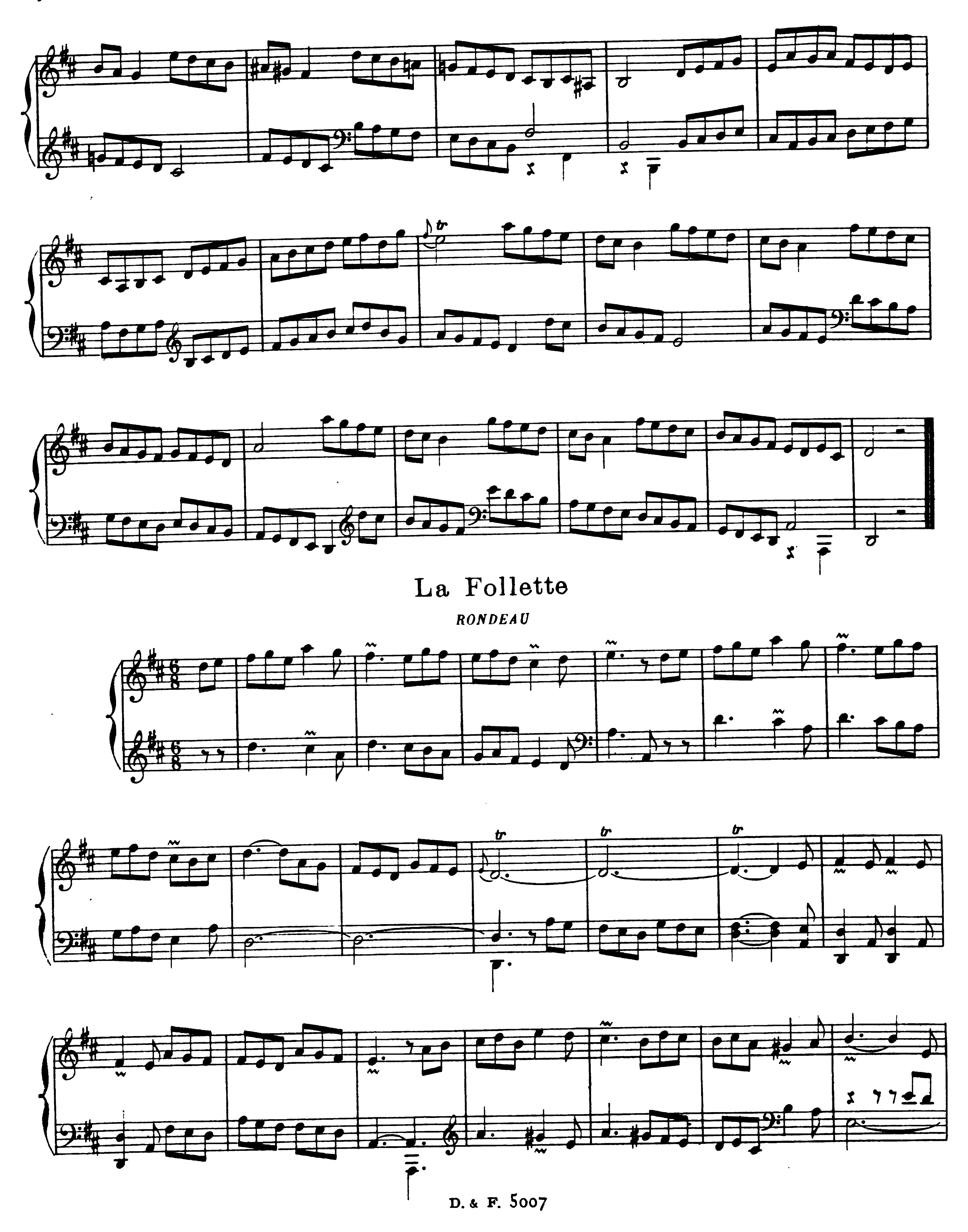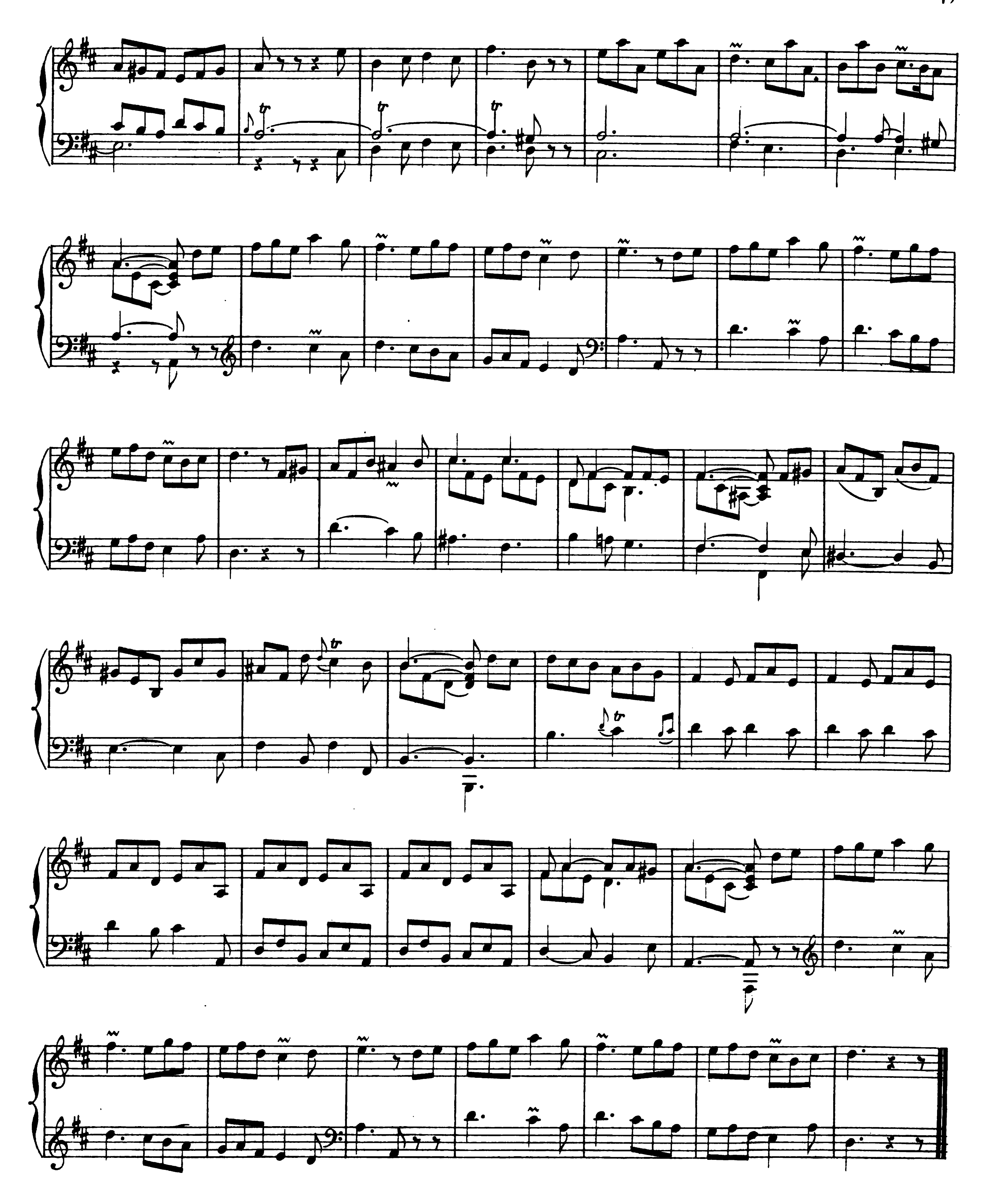


tr
1a
2a

La Joyeuse
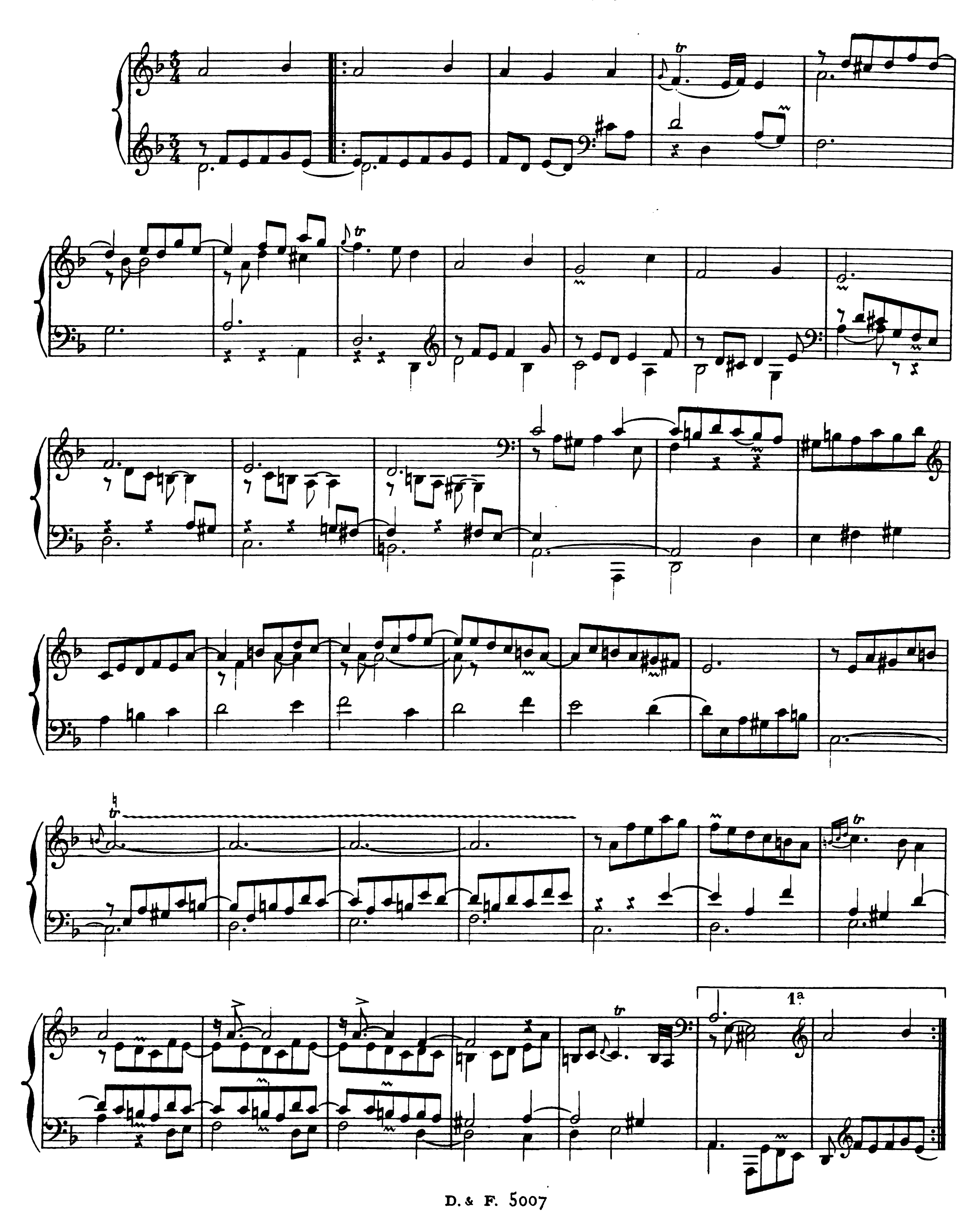
RONDEAU
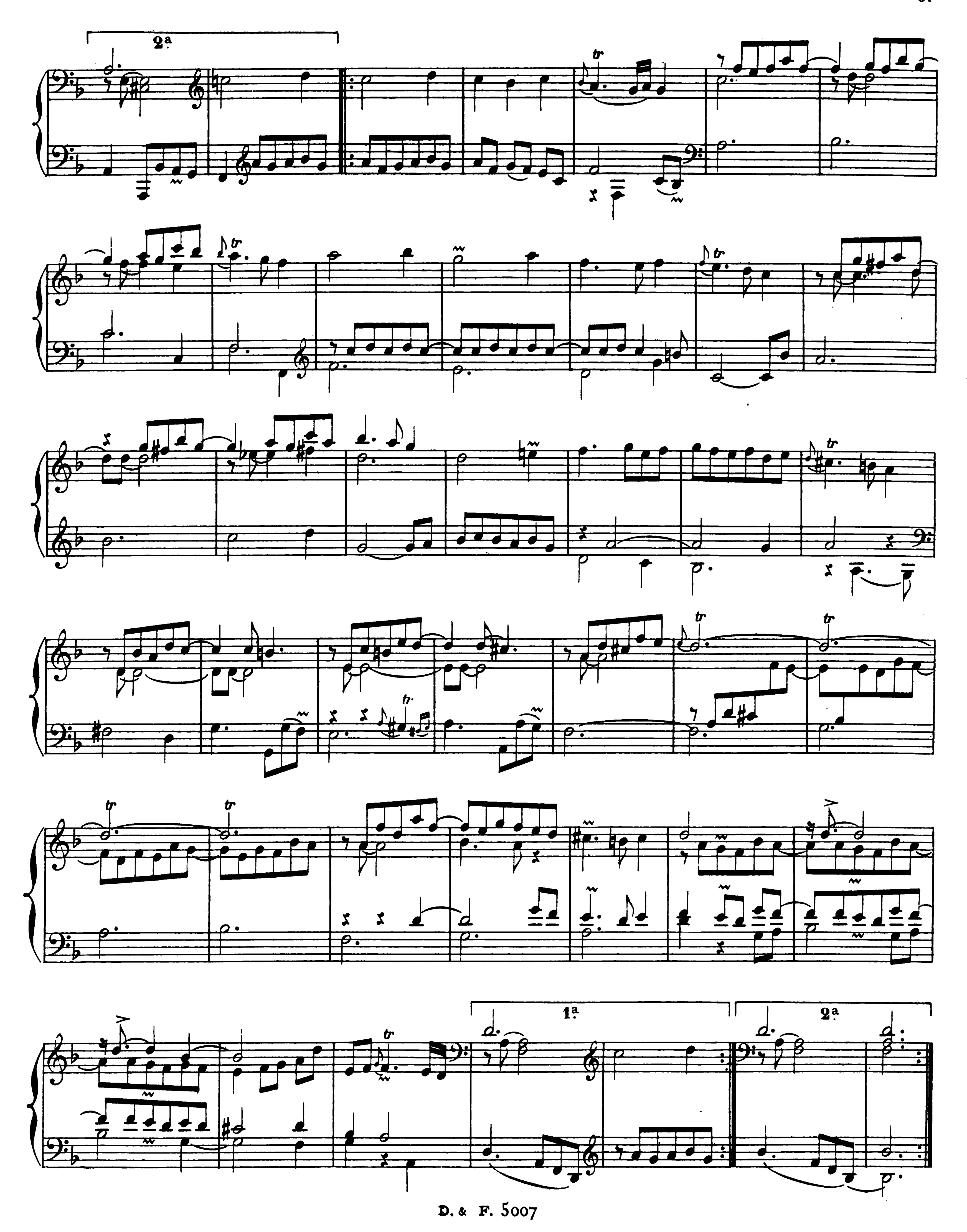



La Follette
RONDEAU
tr
tr
tr
tr
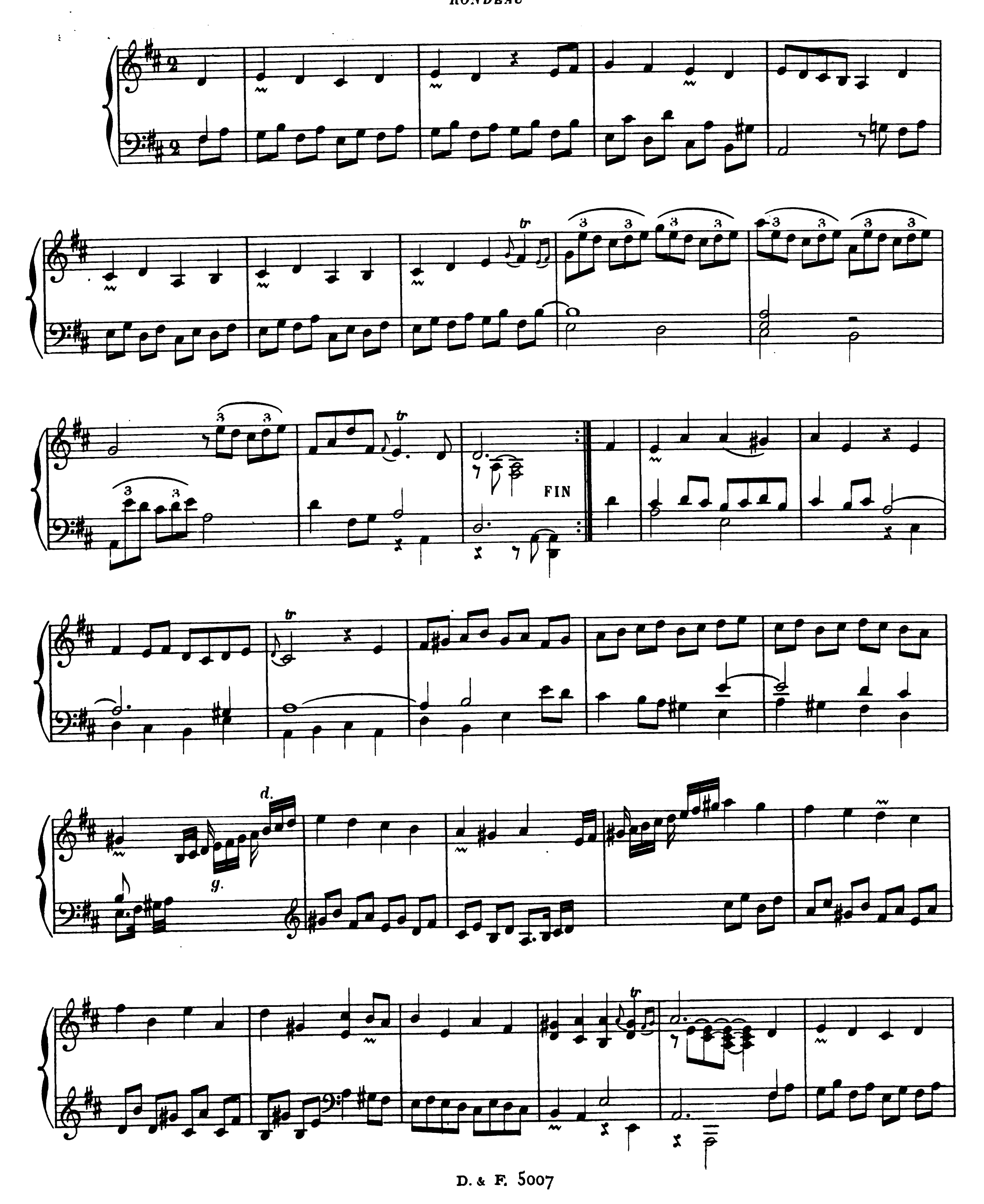


L'Entretien des Muses
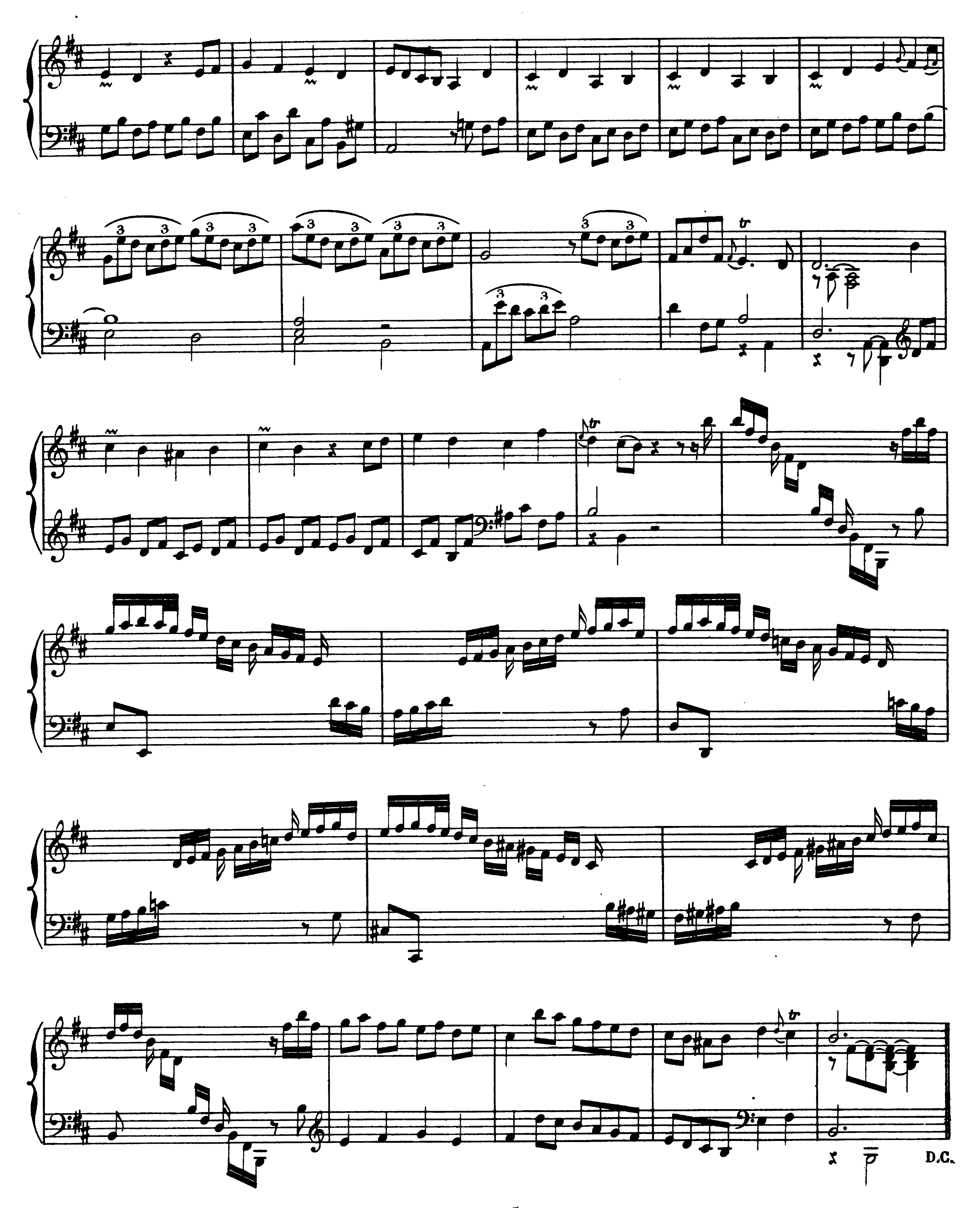



2a
tr
1a
2a

Les Tourbillons
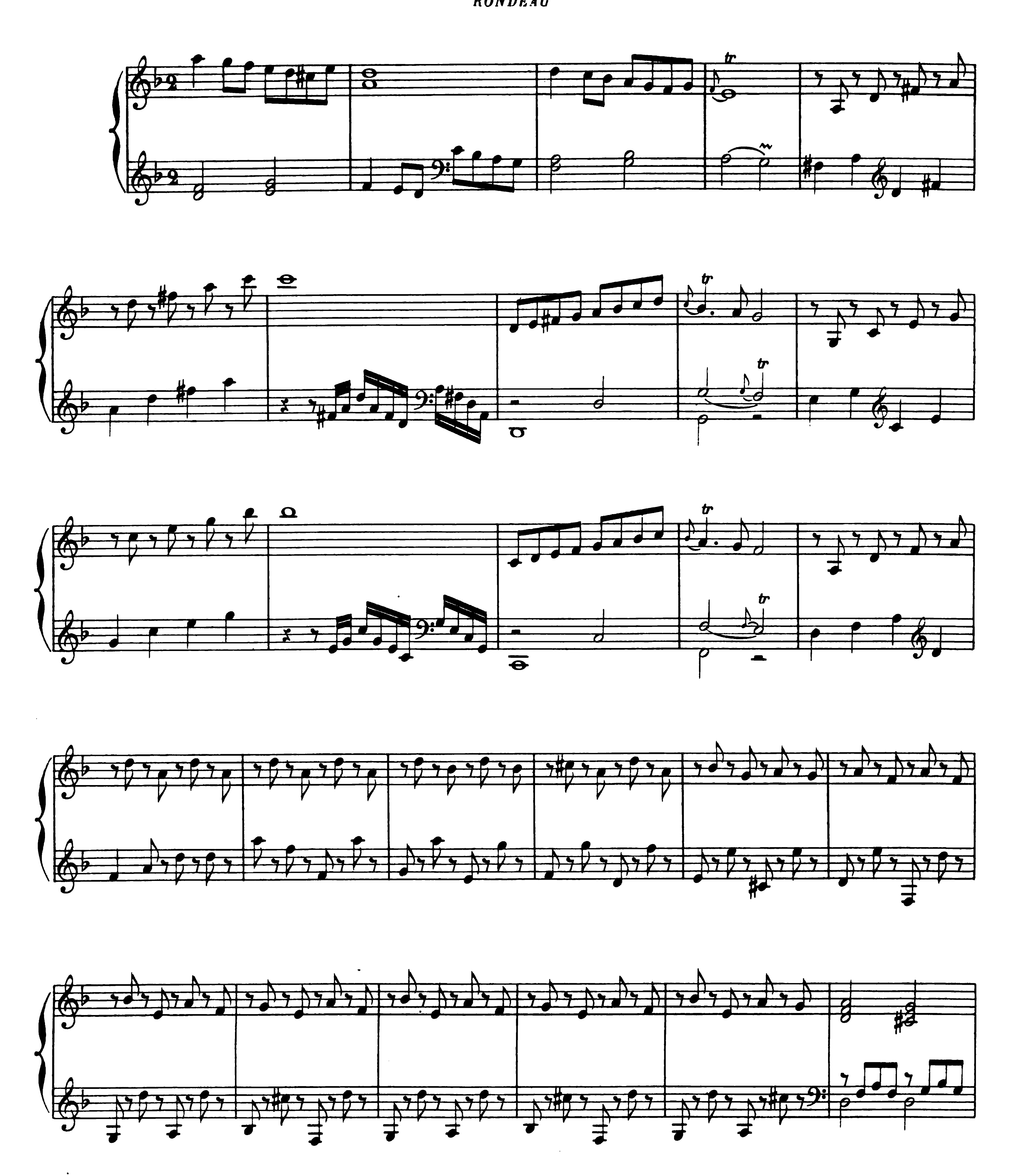
RONDEAU
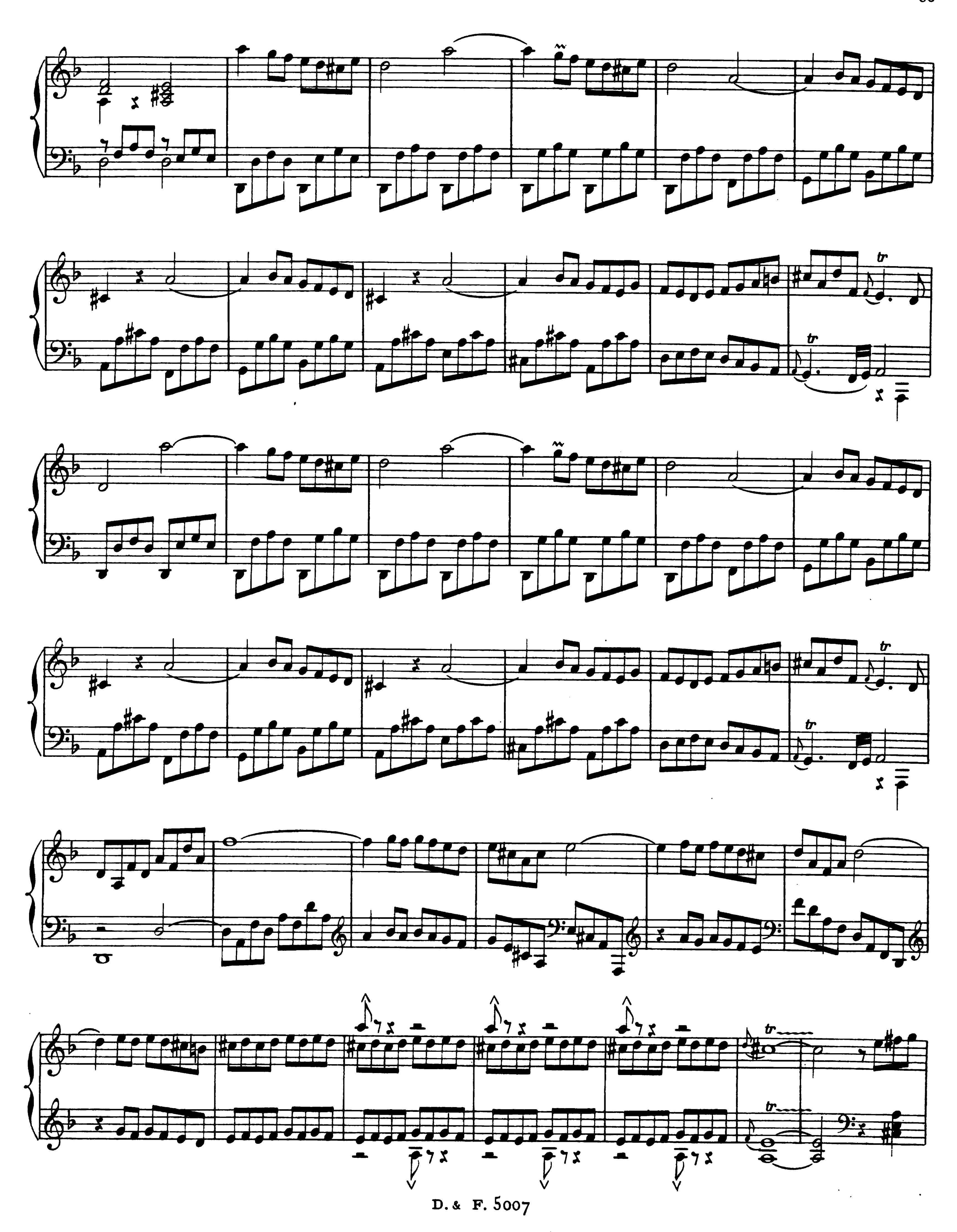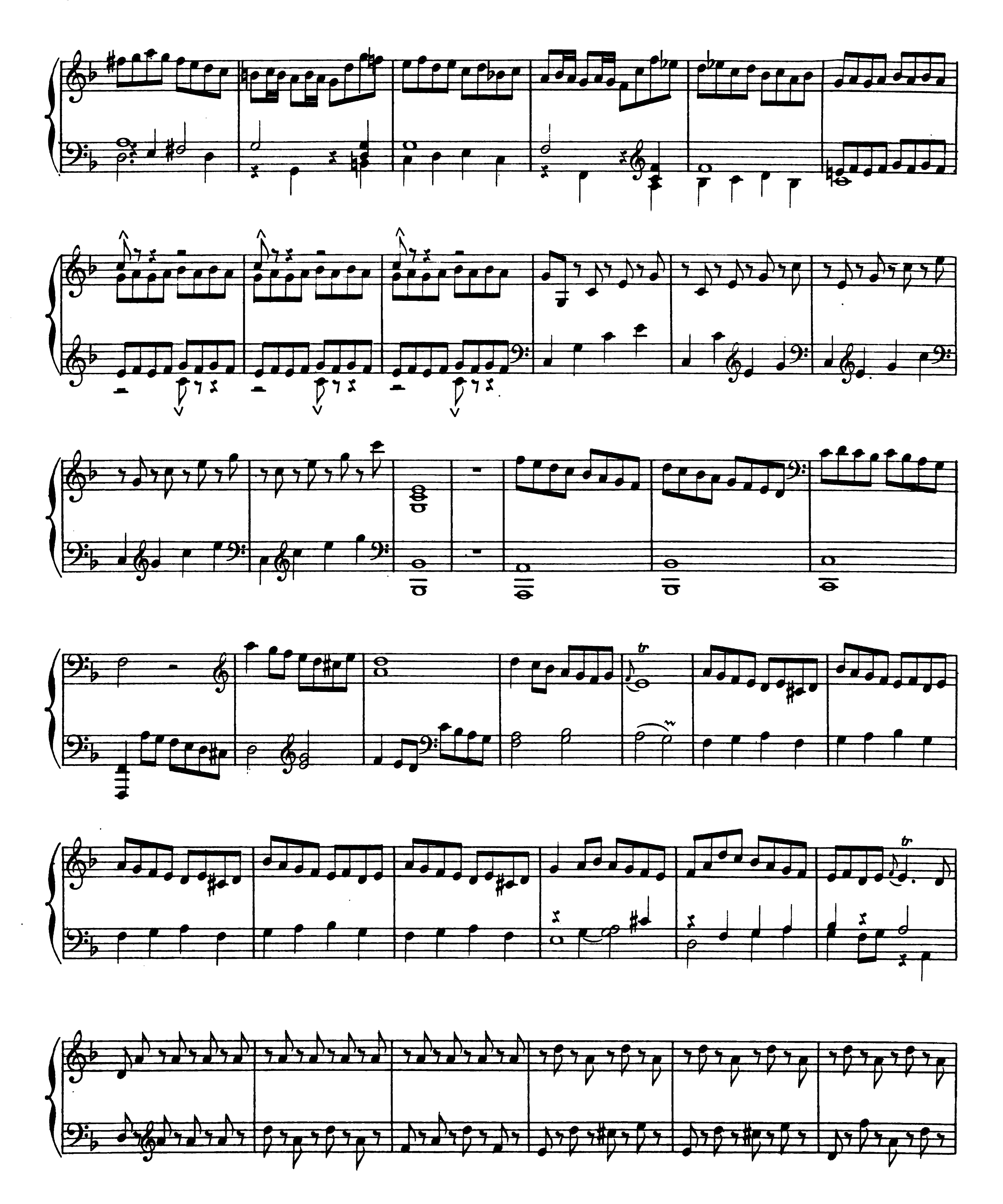



D.C.
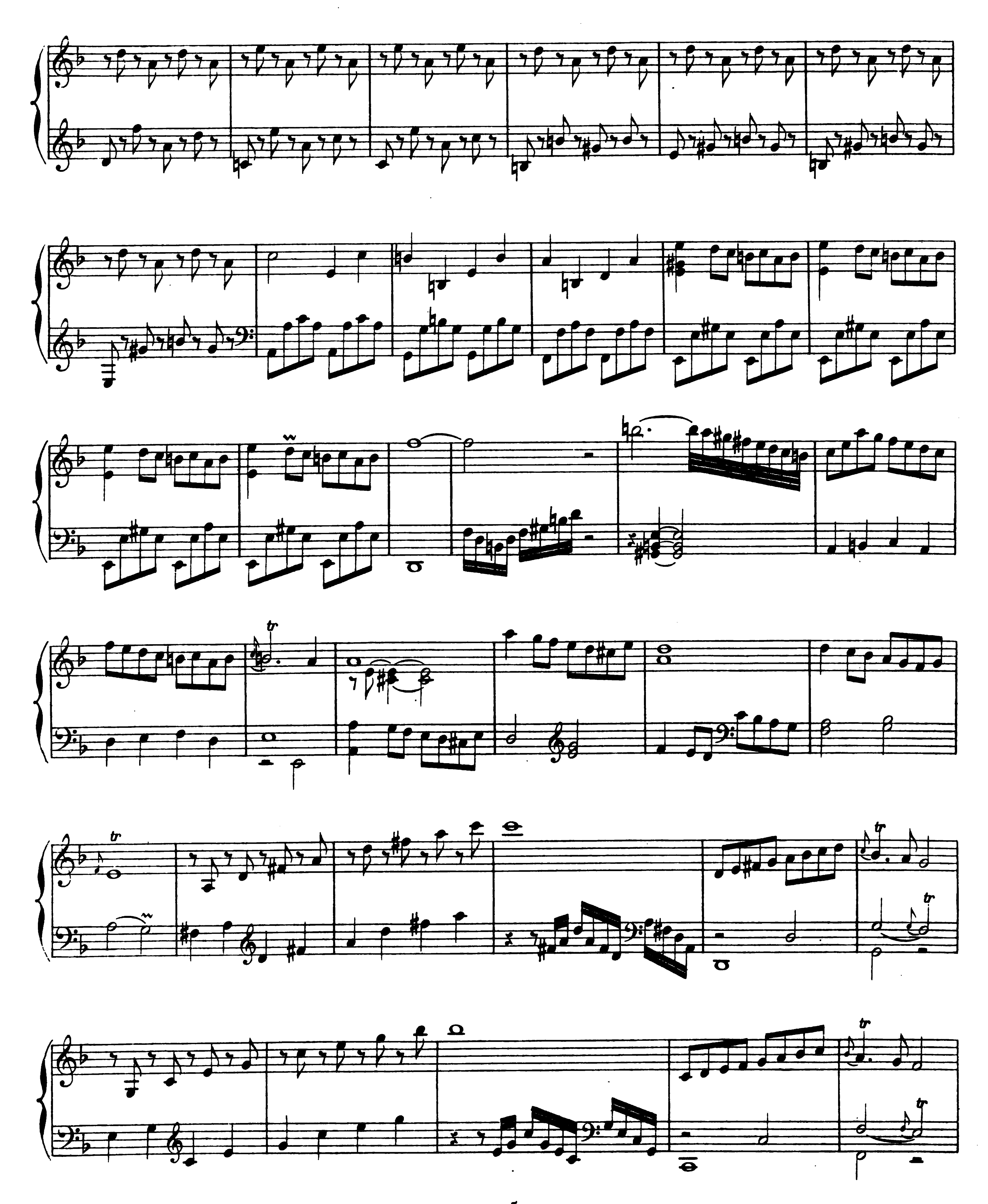
Les Cyclopes
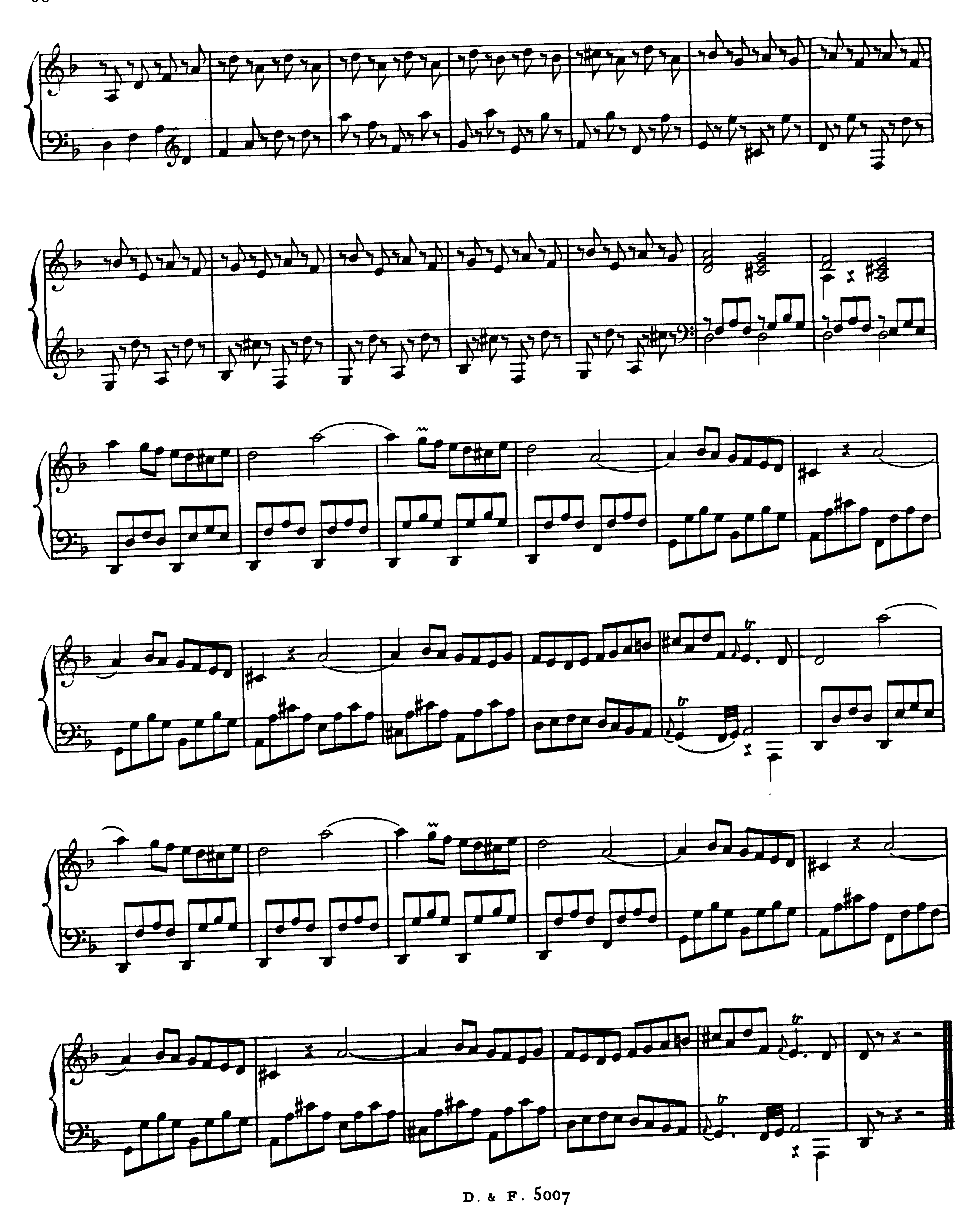
RONDEAU




tr


tr
tr

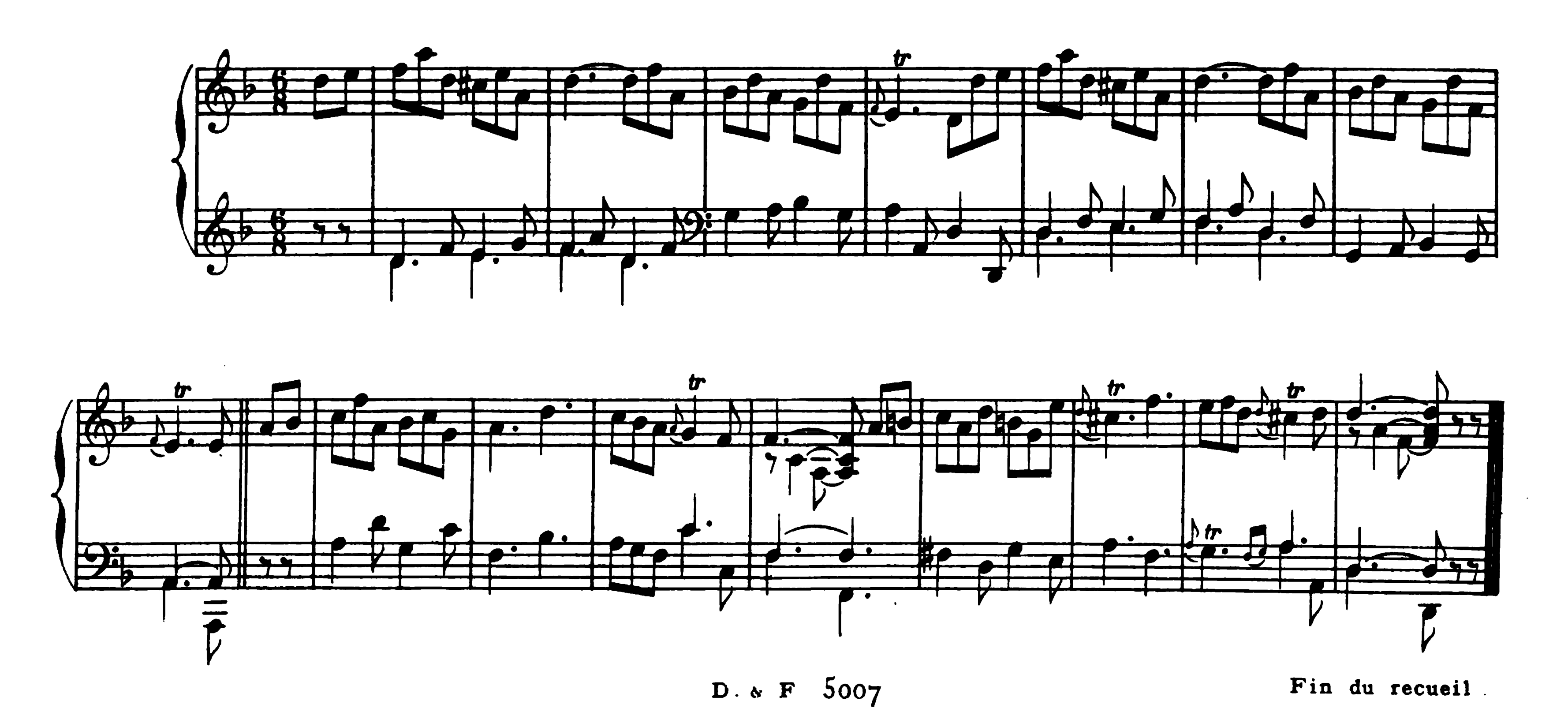




Le Lardon

MENUET

La Boiteuse
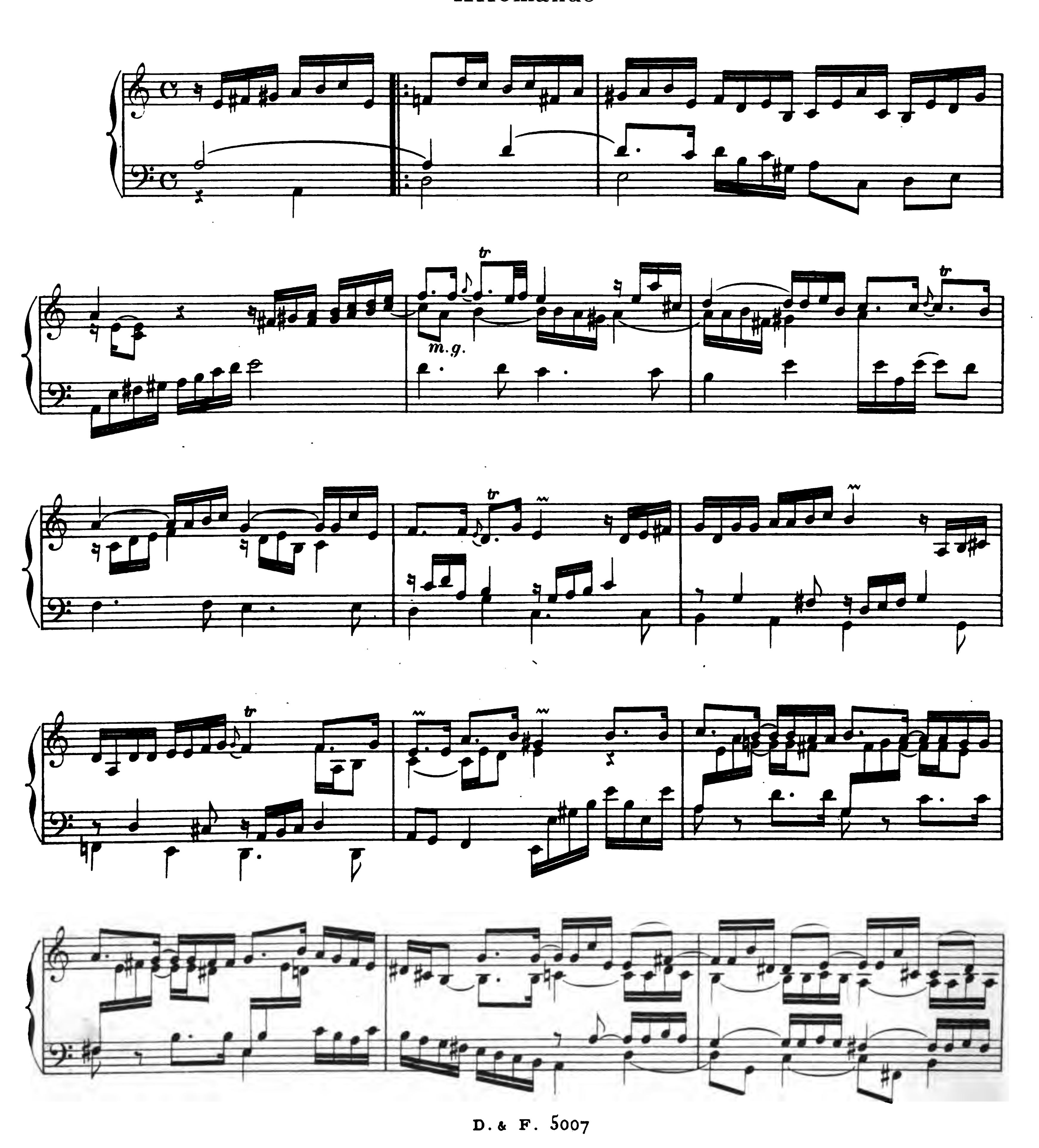


Fin du recueil.
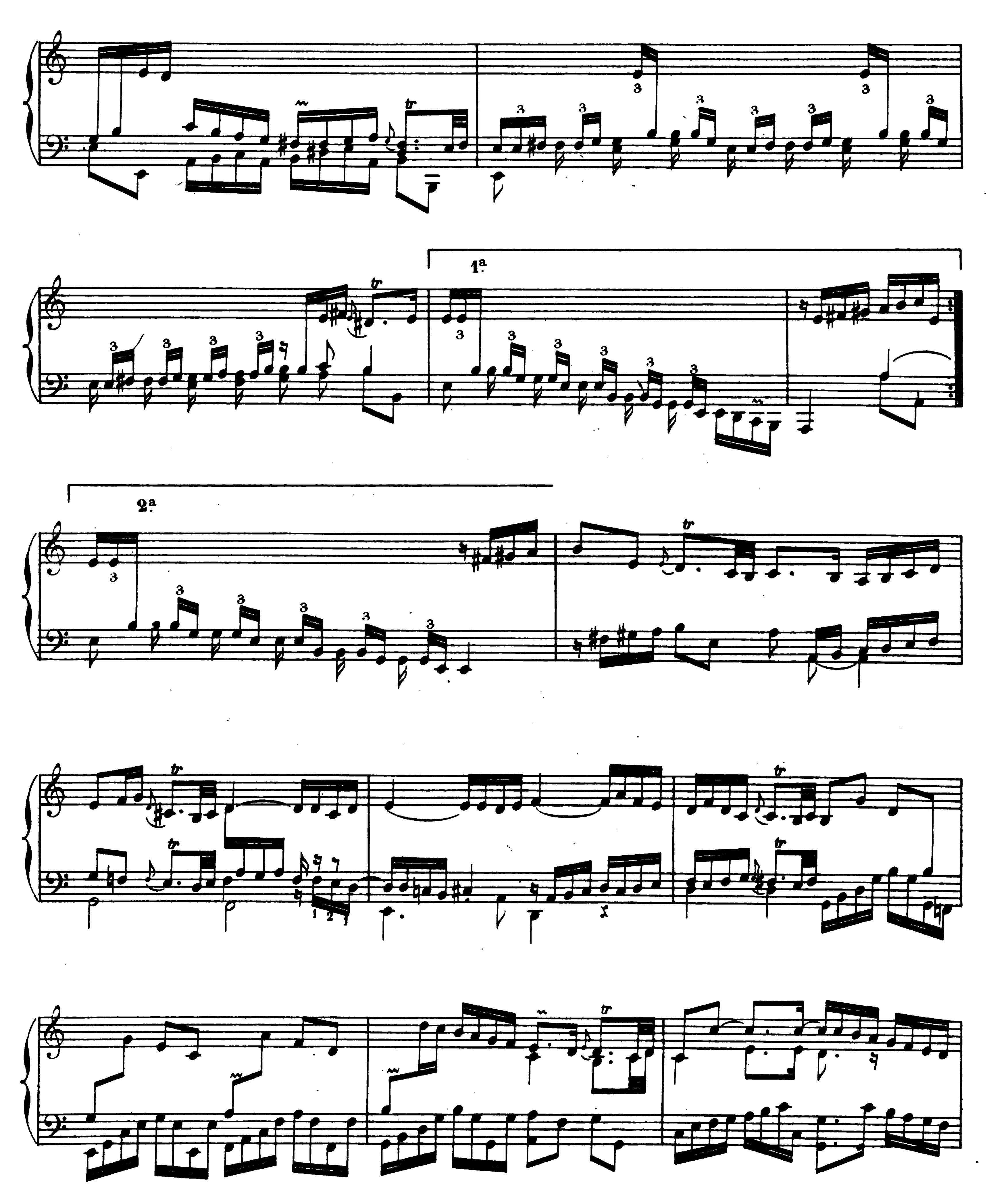
Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin
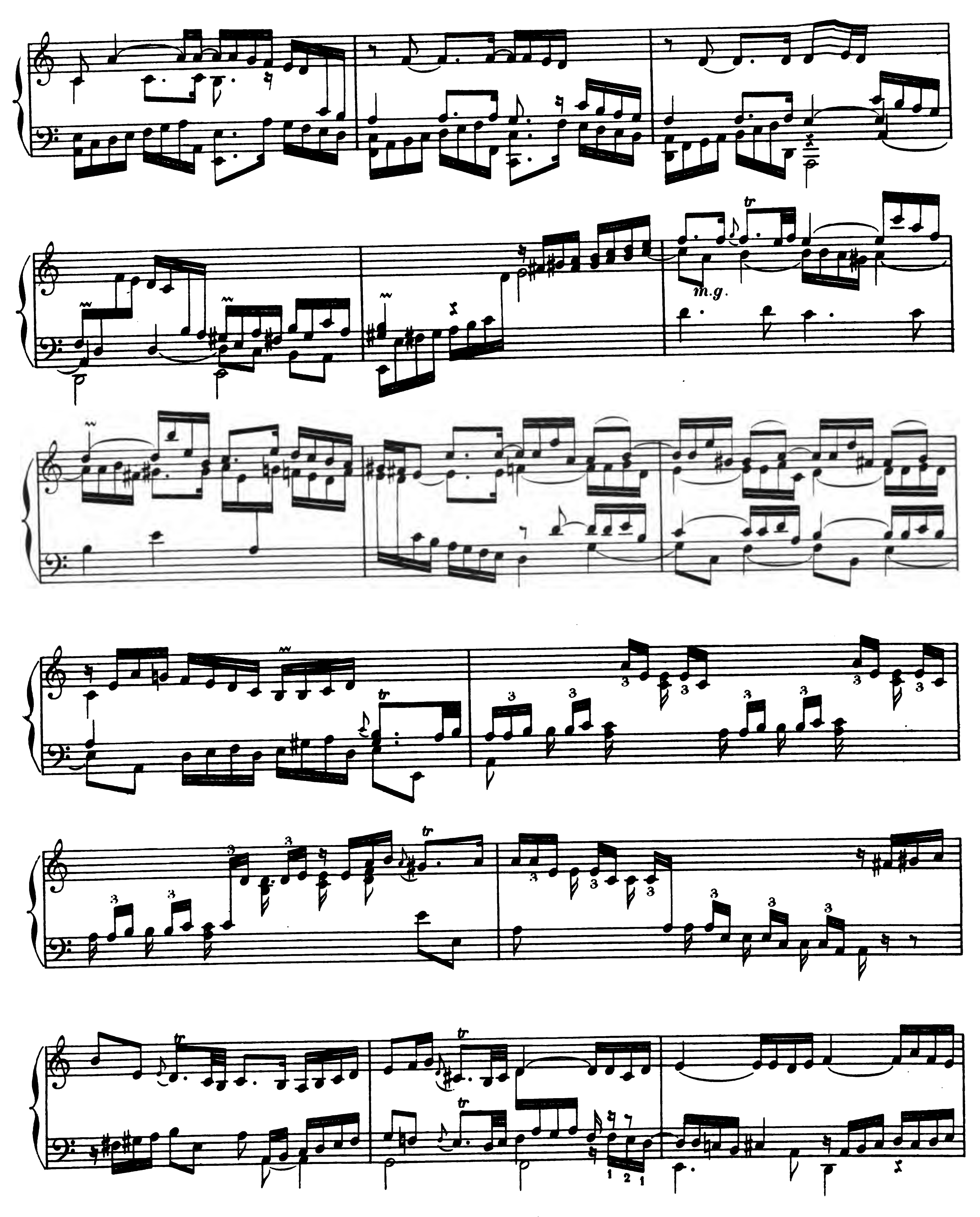
OU 2e LIVRE
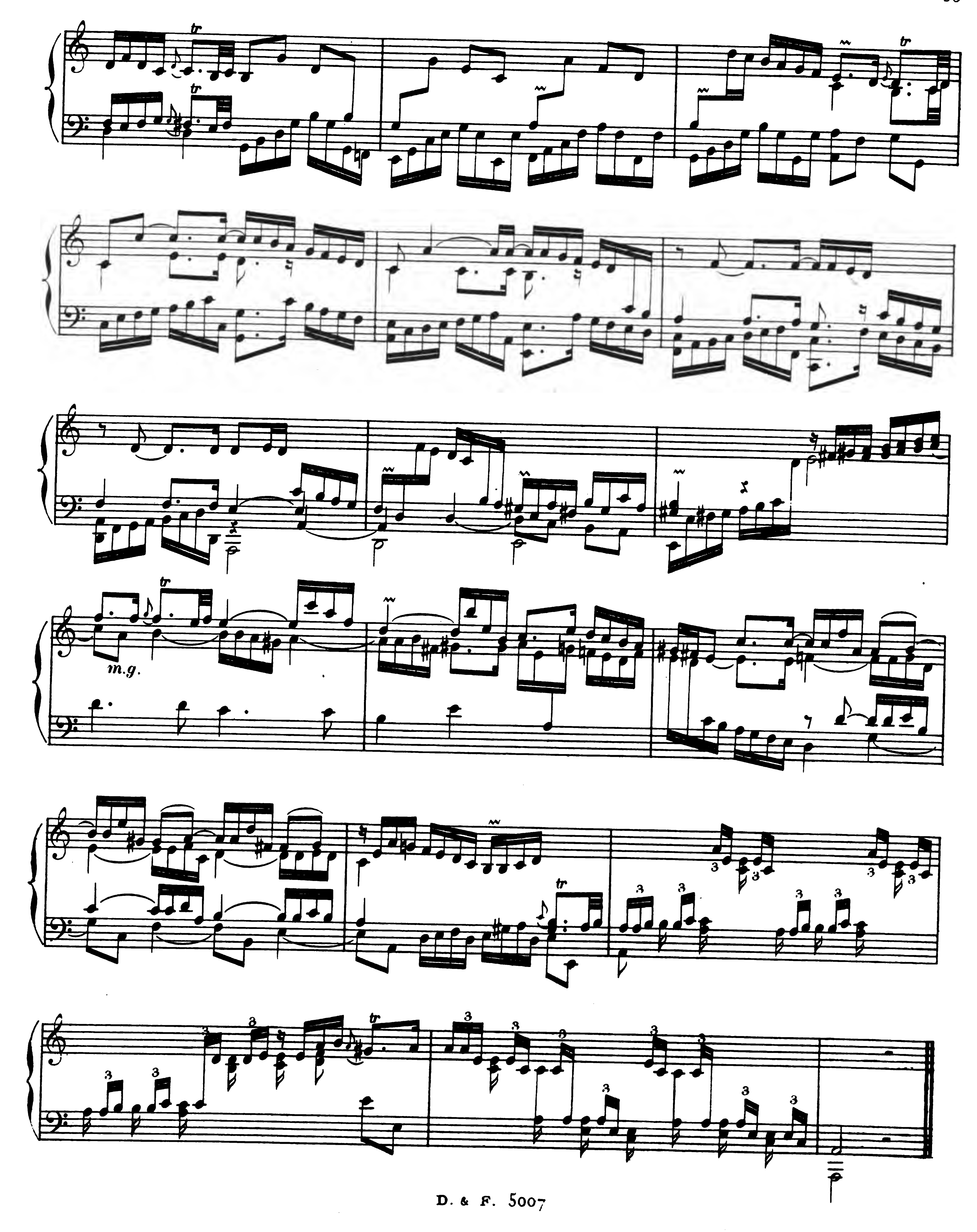
(d'après l'Edition du temps)

Allemande
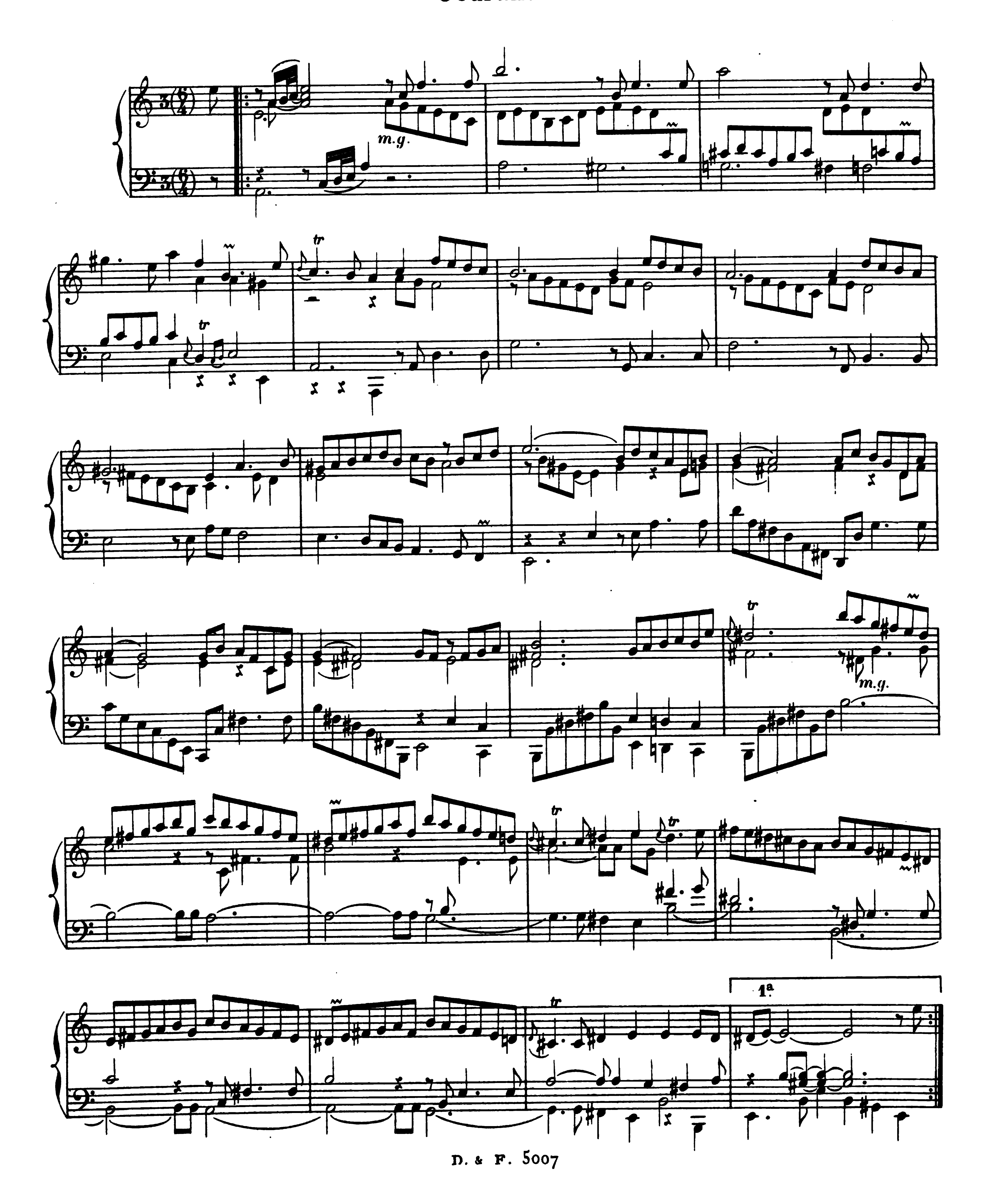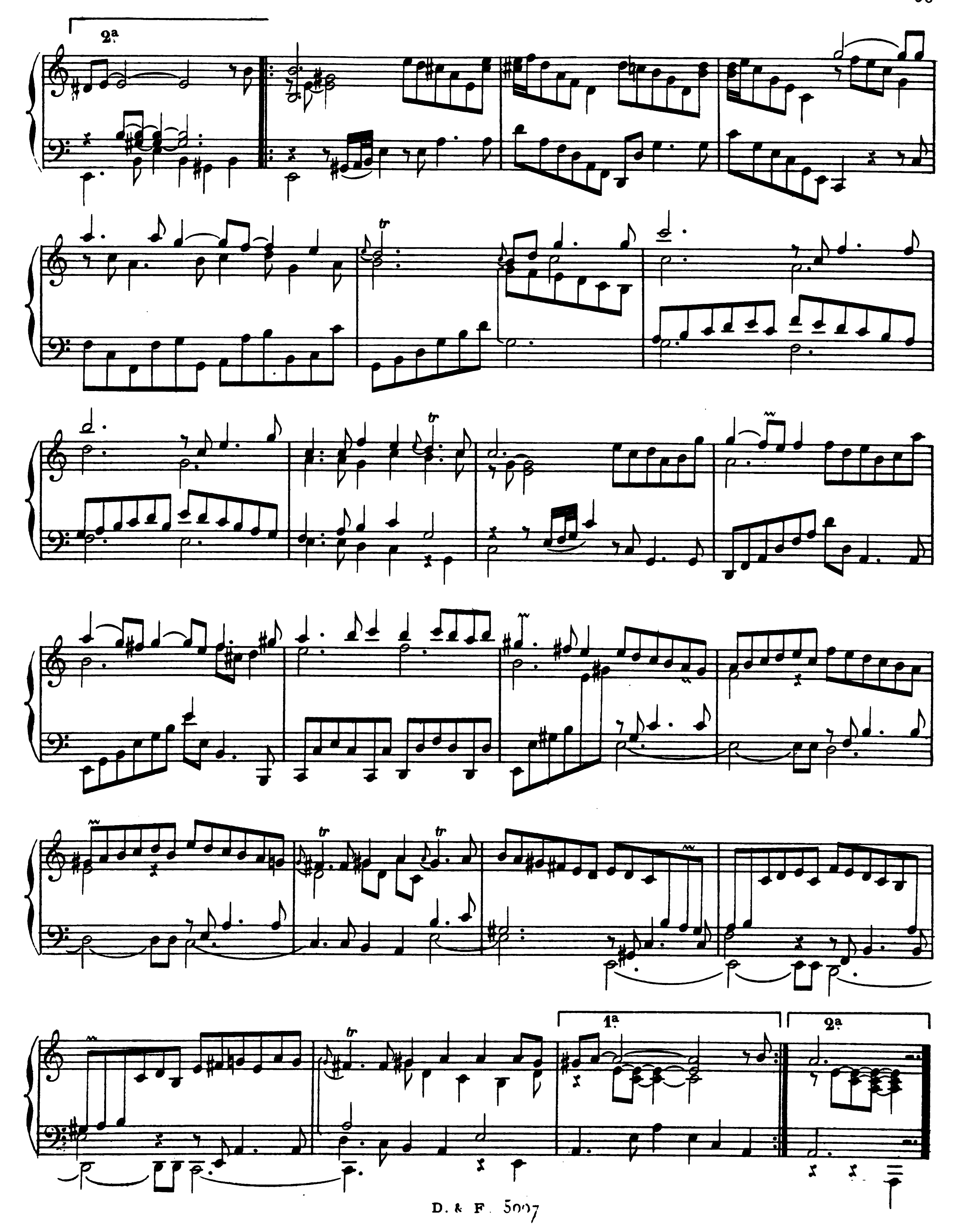



1a
2a
tr
3


m.g.


m.g.
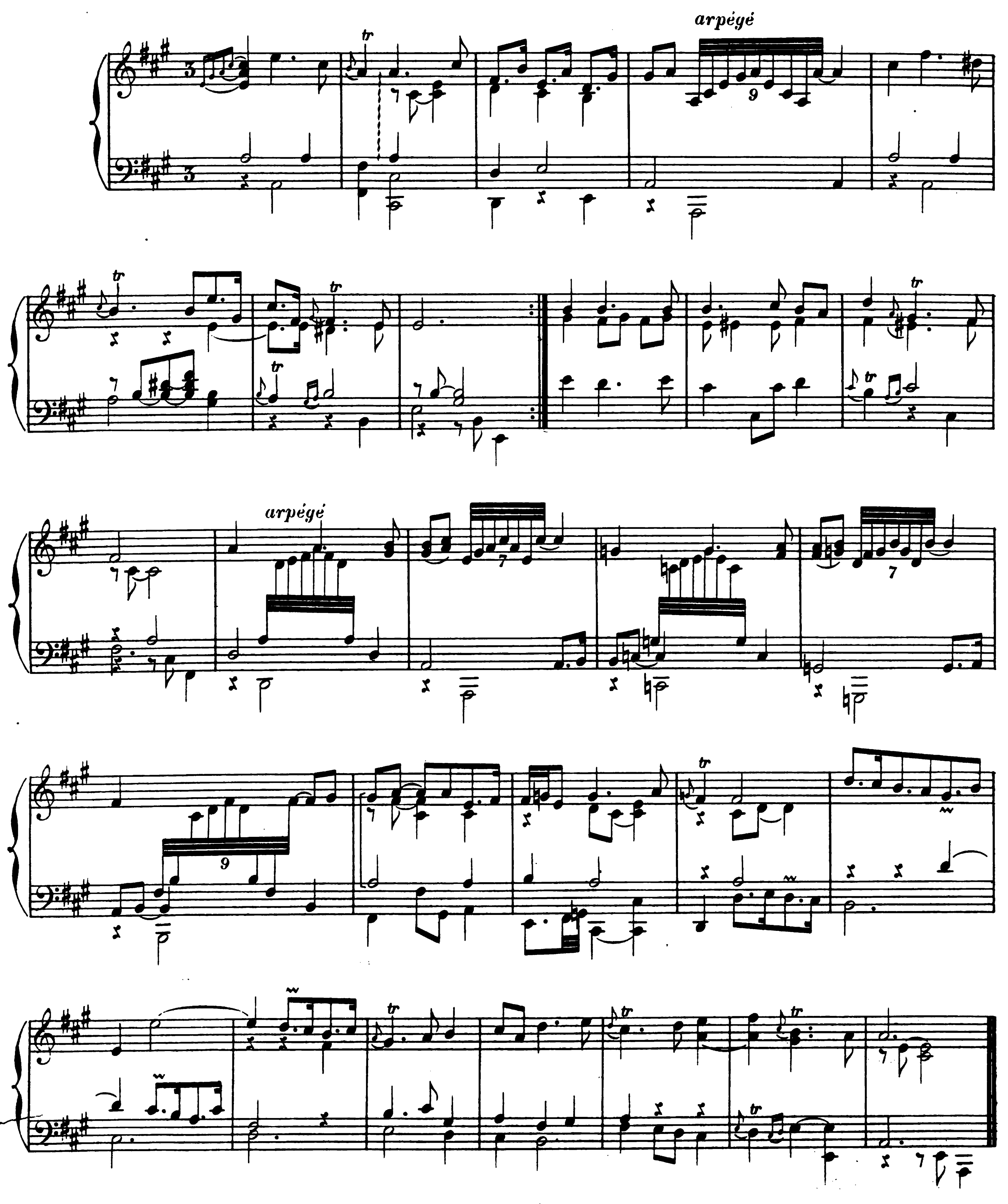
Courante
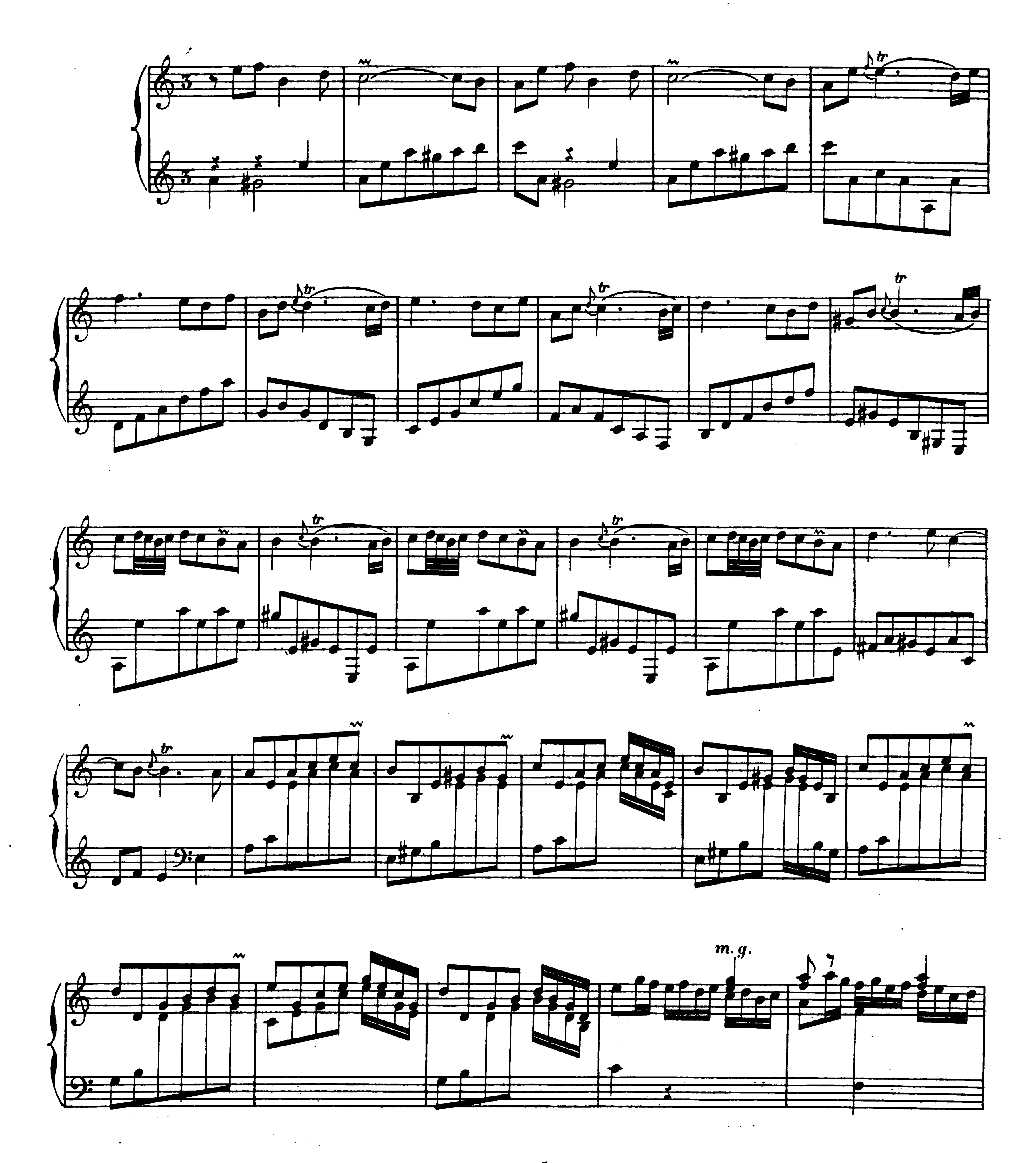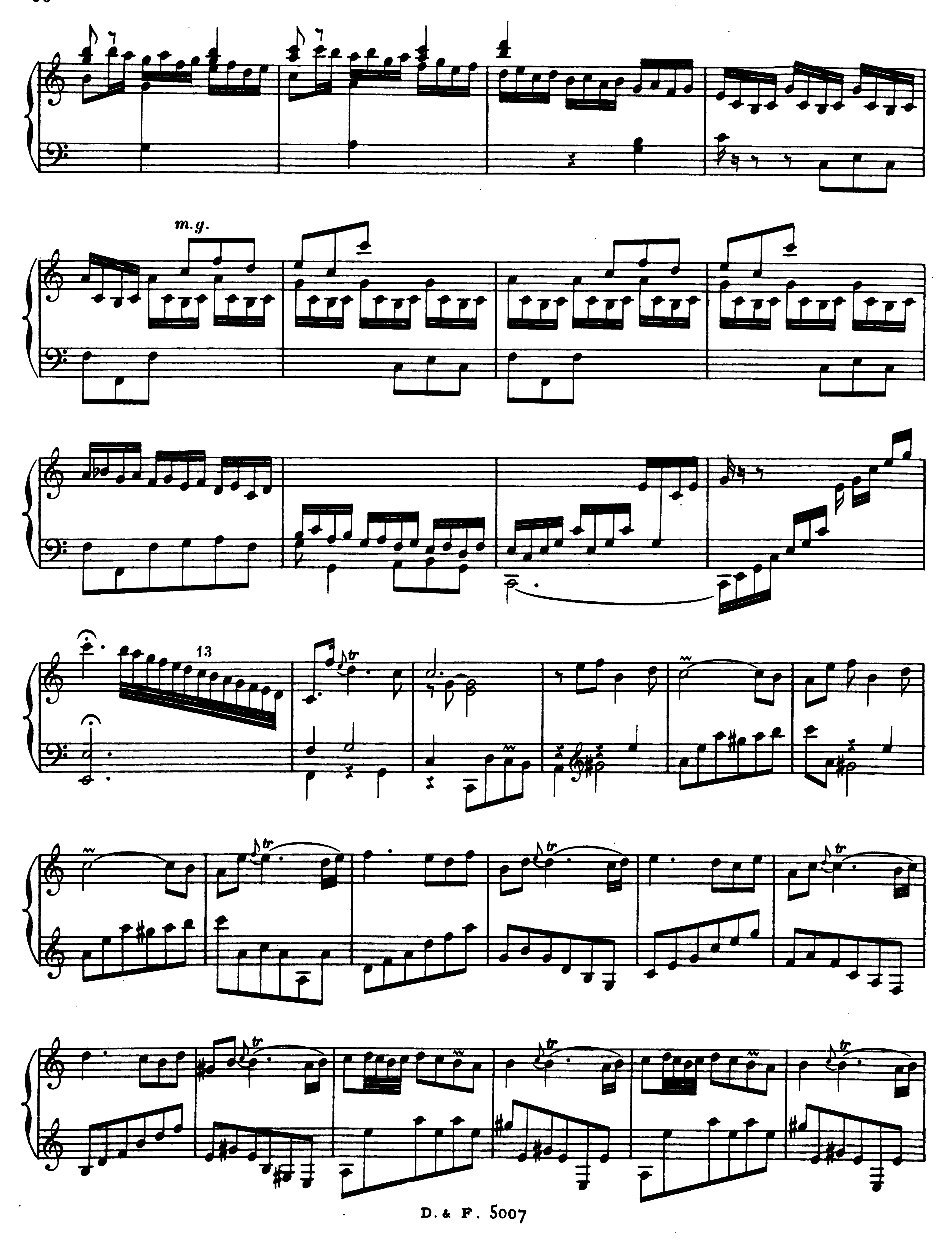




2a
tr
tr
tr
tr
1a
2a
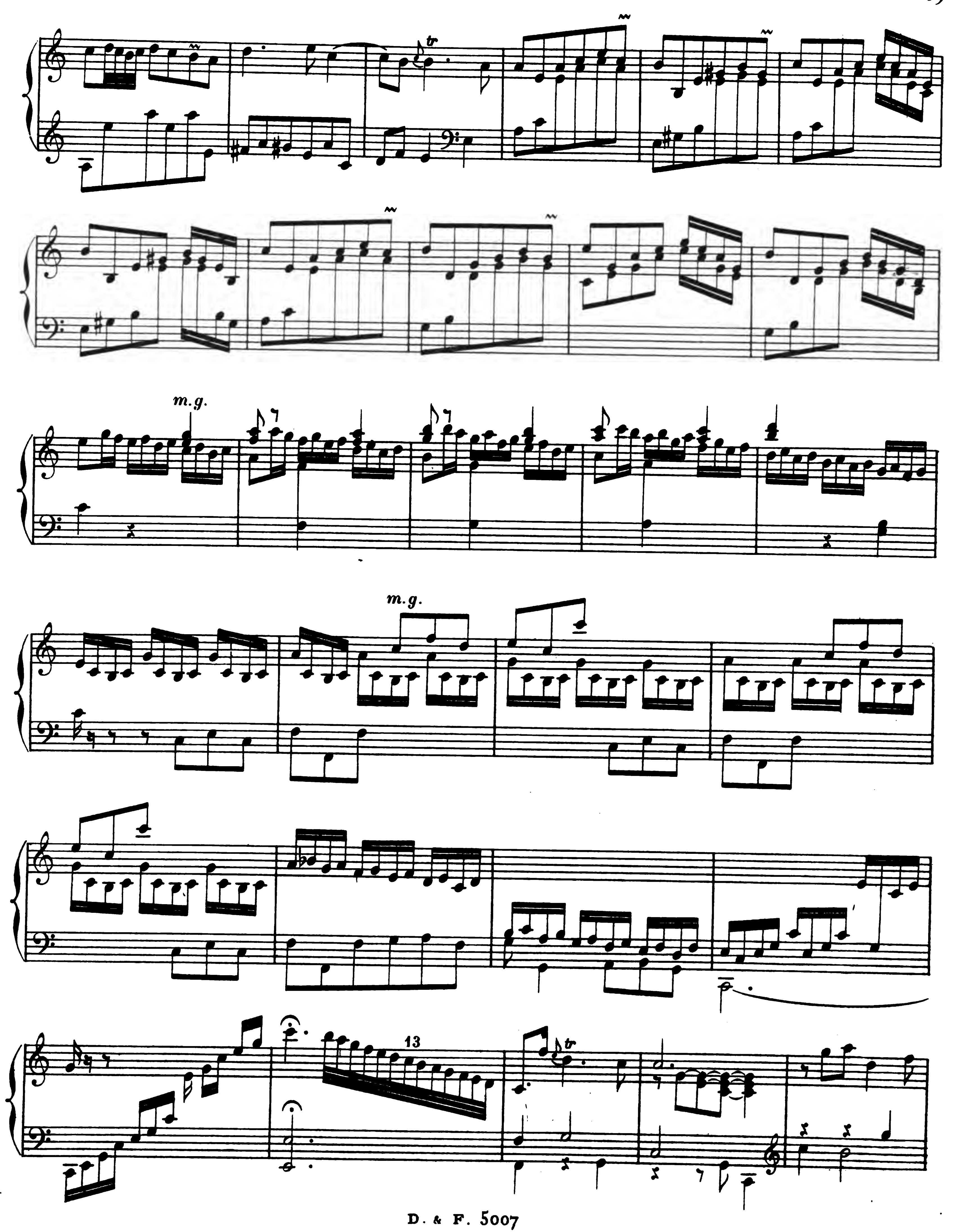
Sarabande
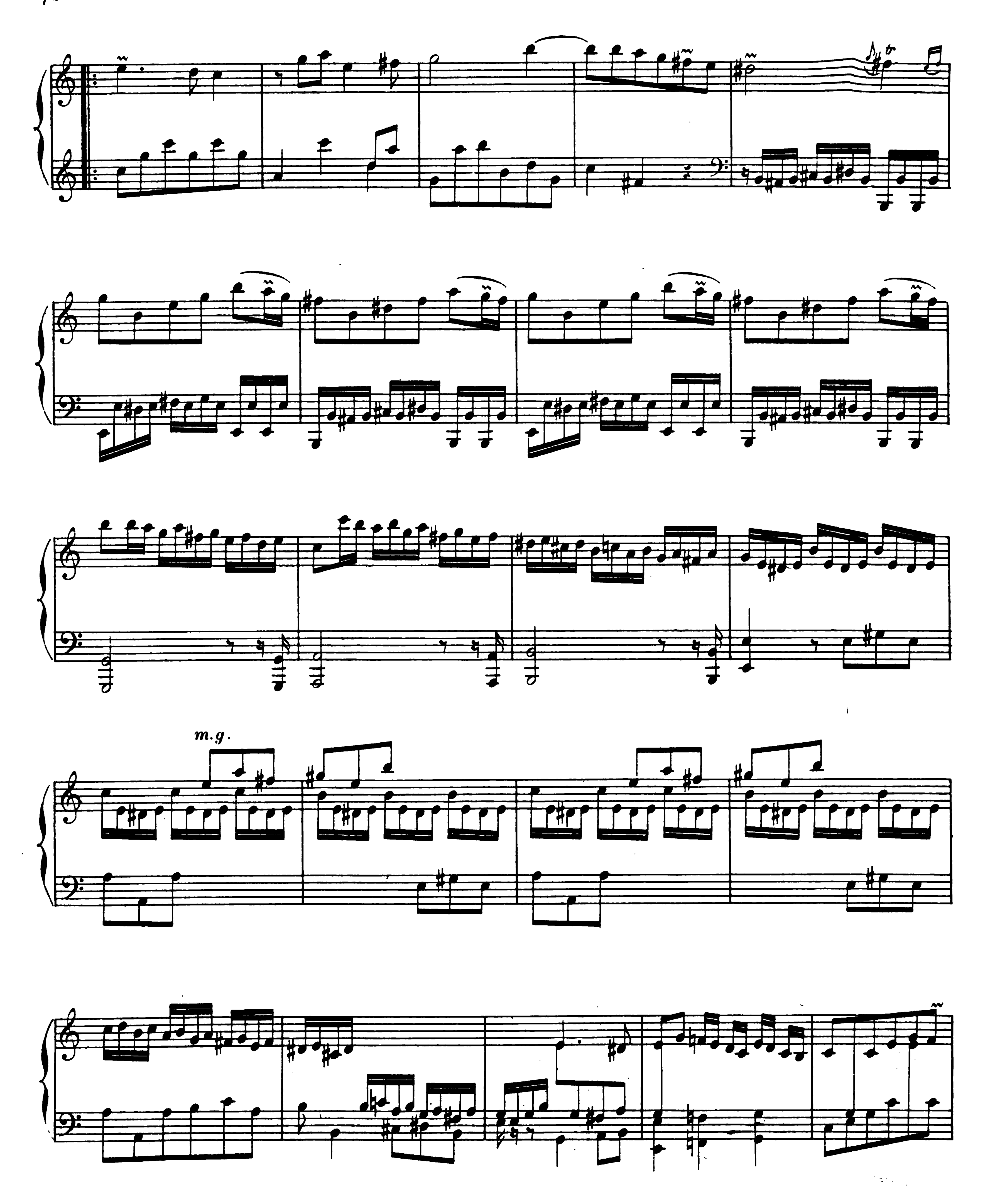


Les Trois Mains
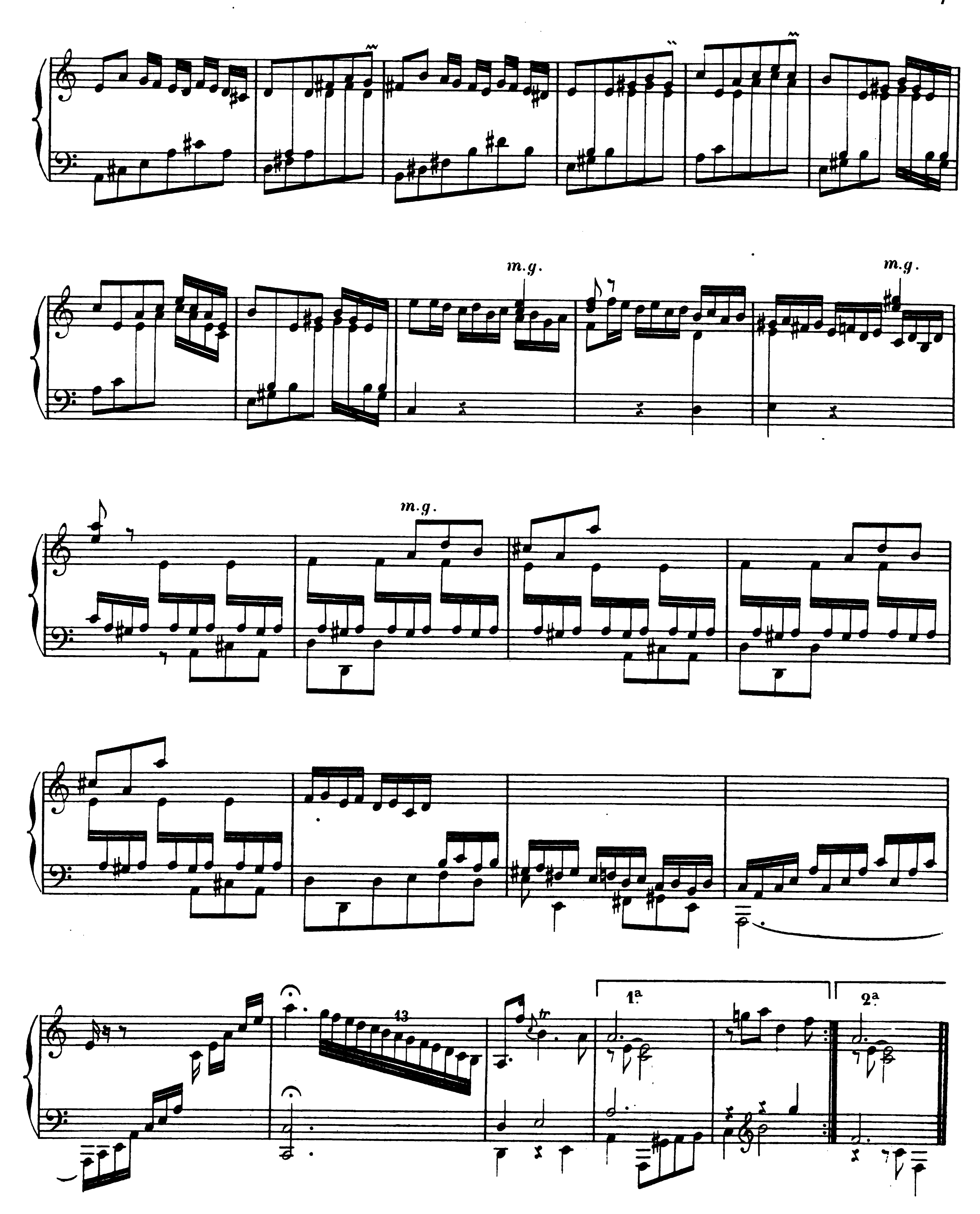



m.g.
13
tr
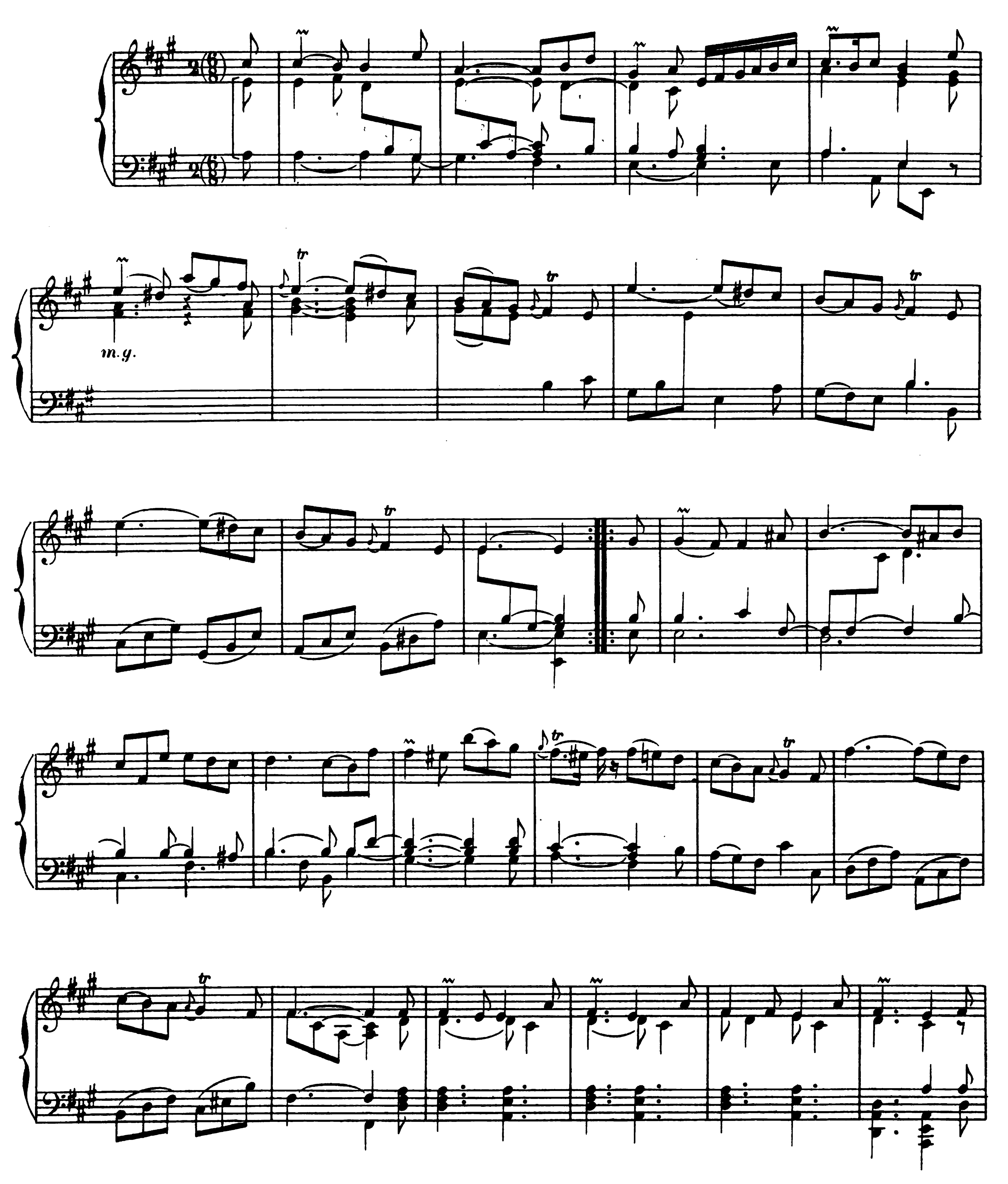


m.g.
m.g.
13


m.g.
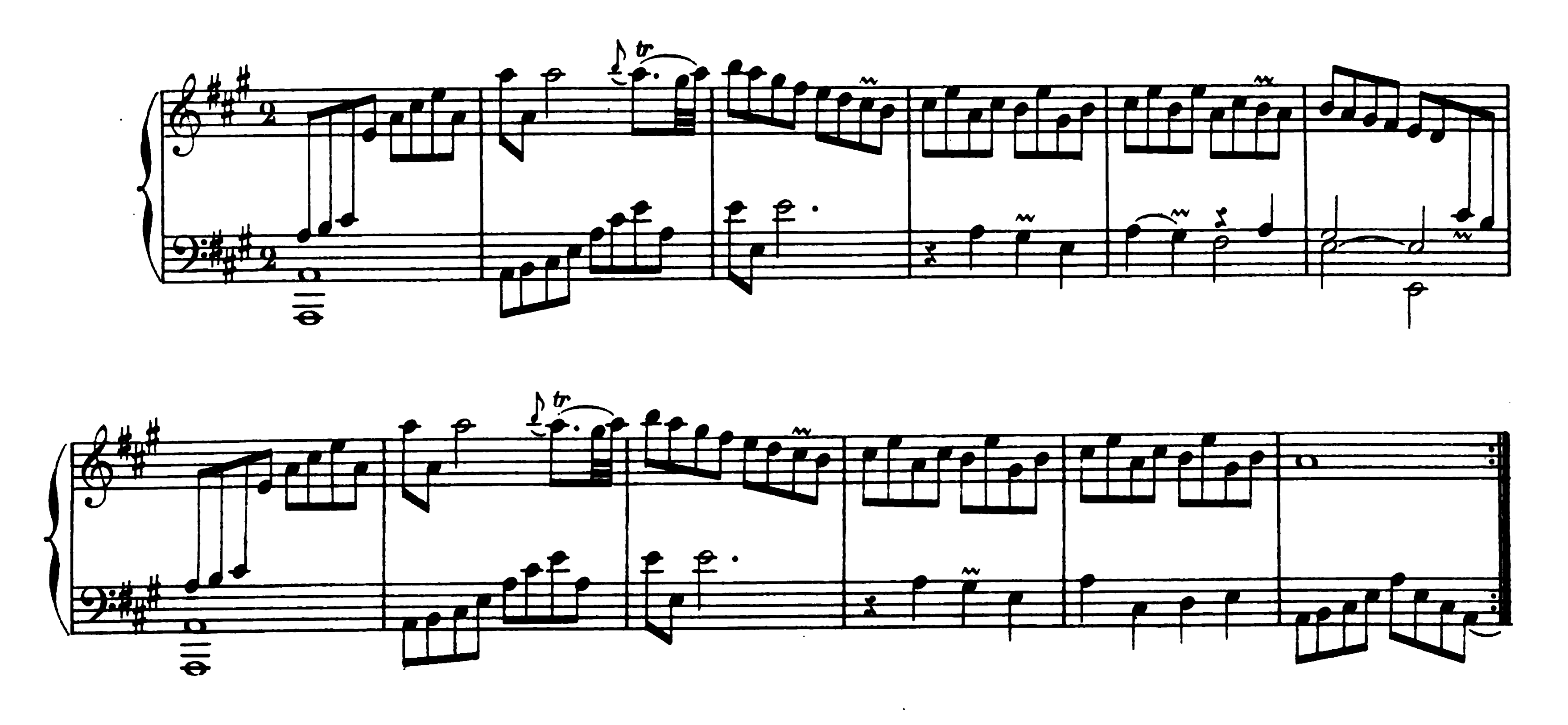

m.g.
m.g.
m.g.
13
tr
1a
2a
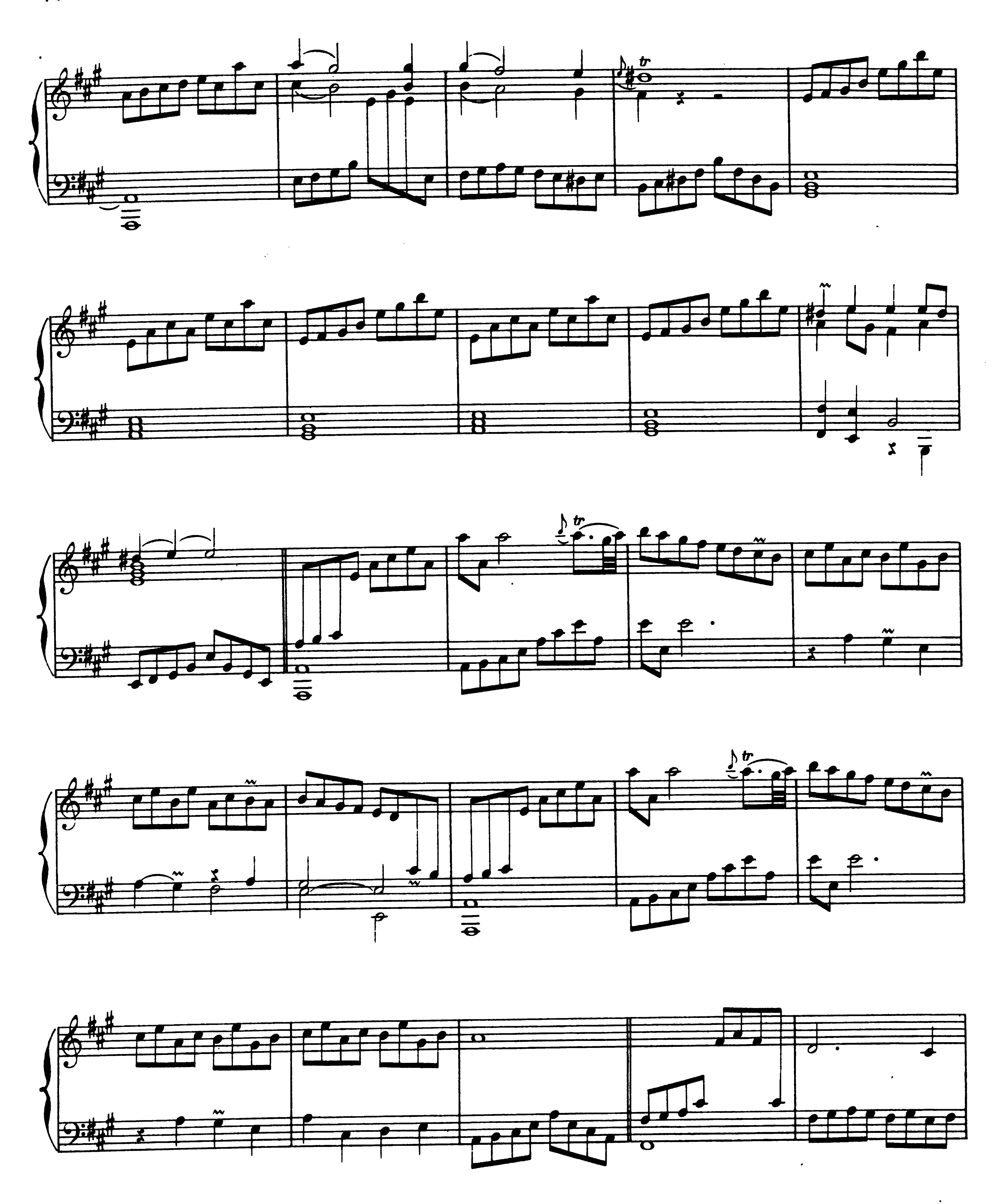
Fanfarinette
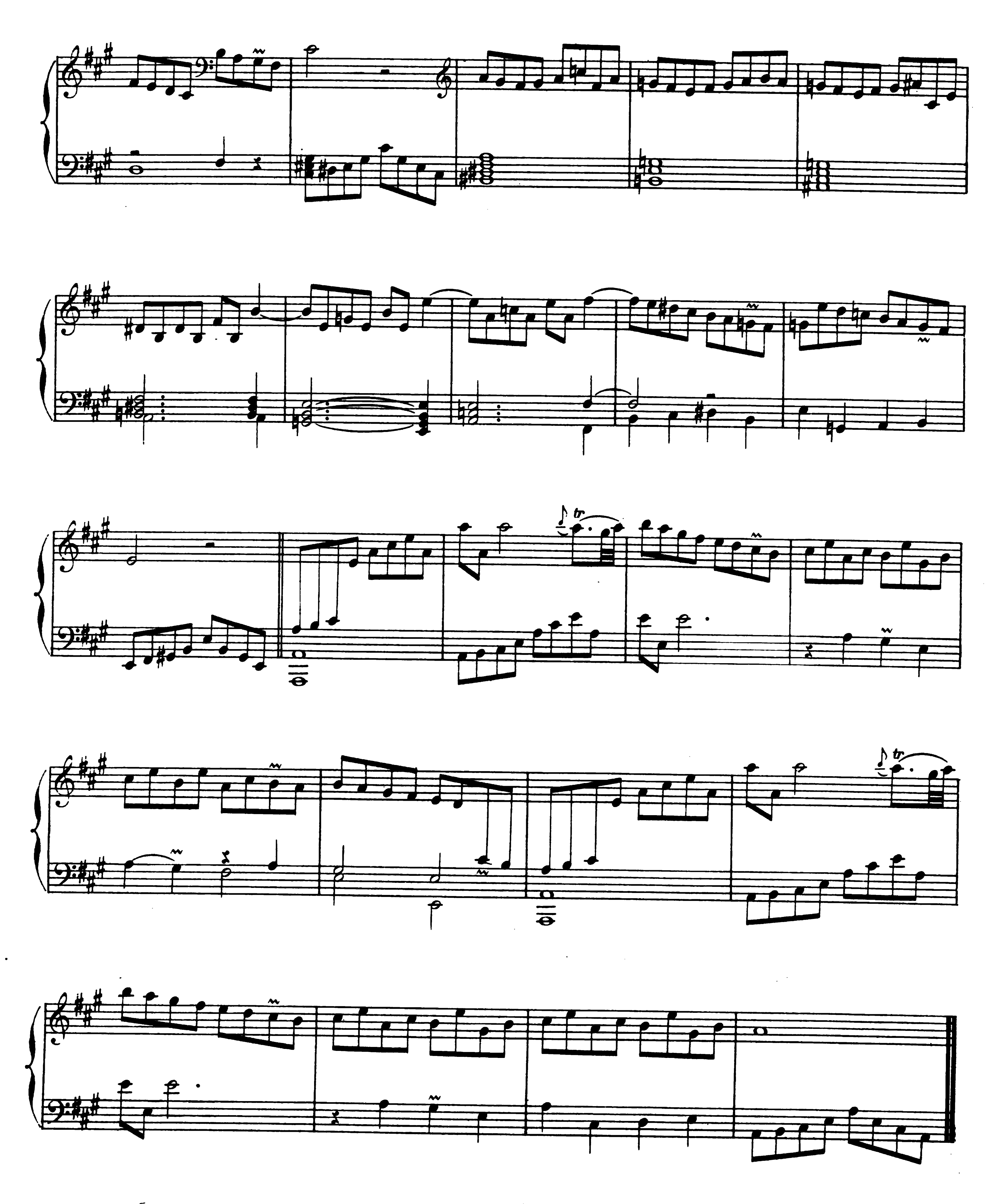


m.g.
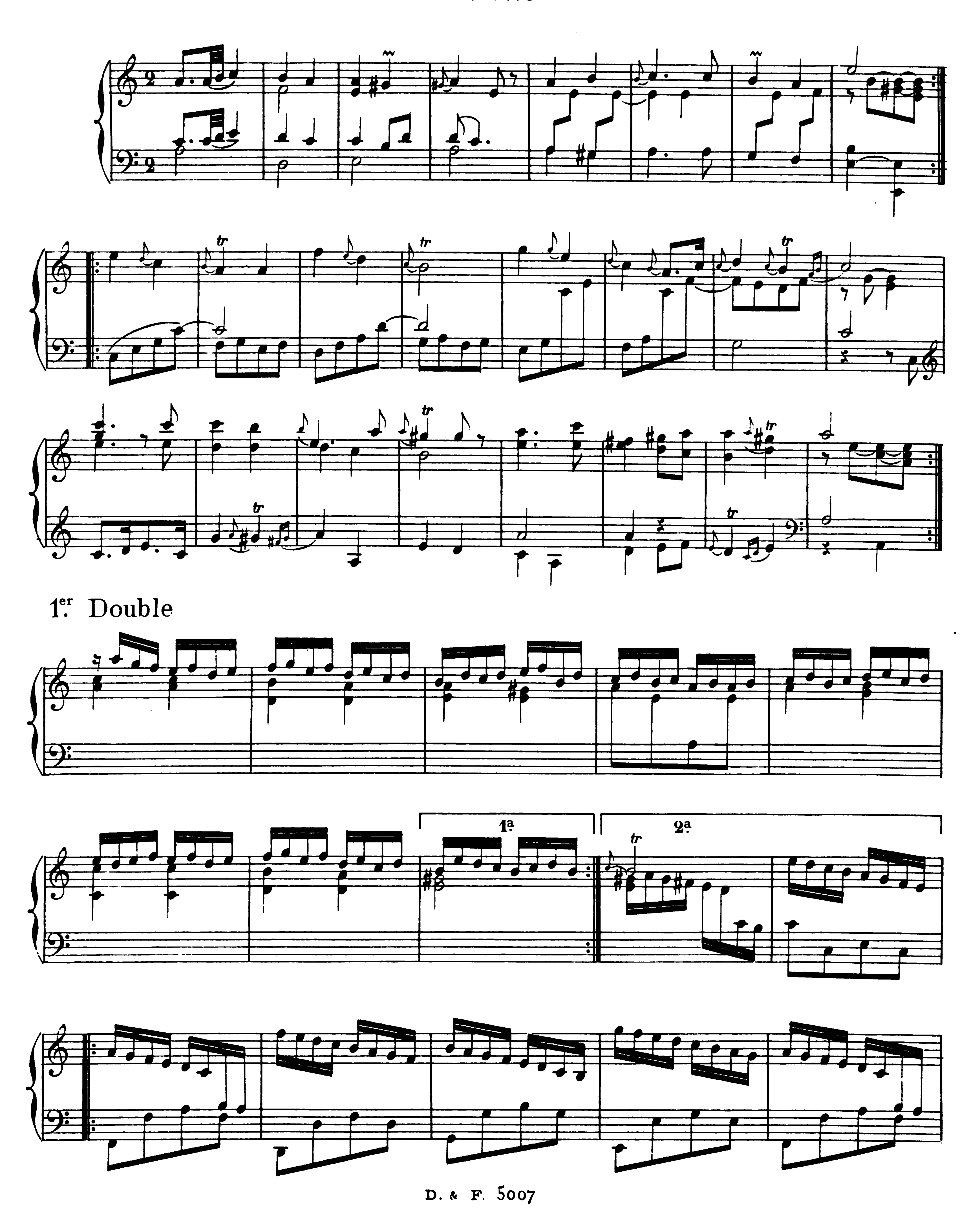
La Triomphante
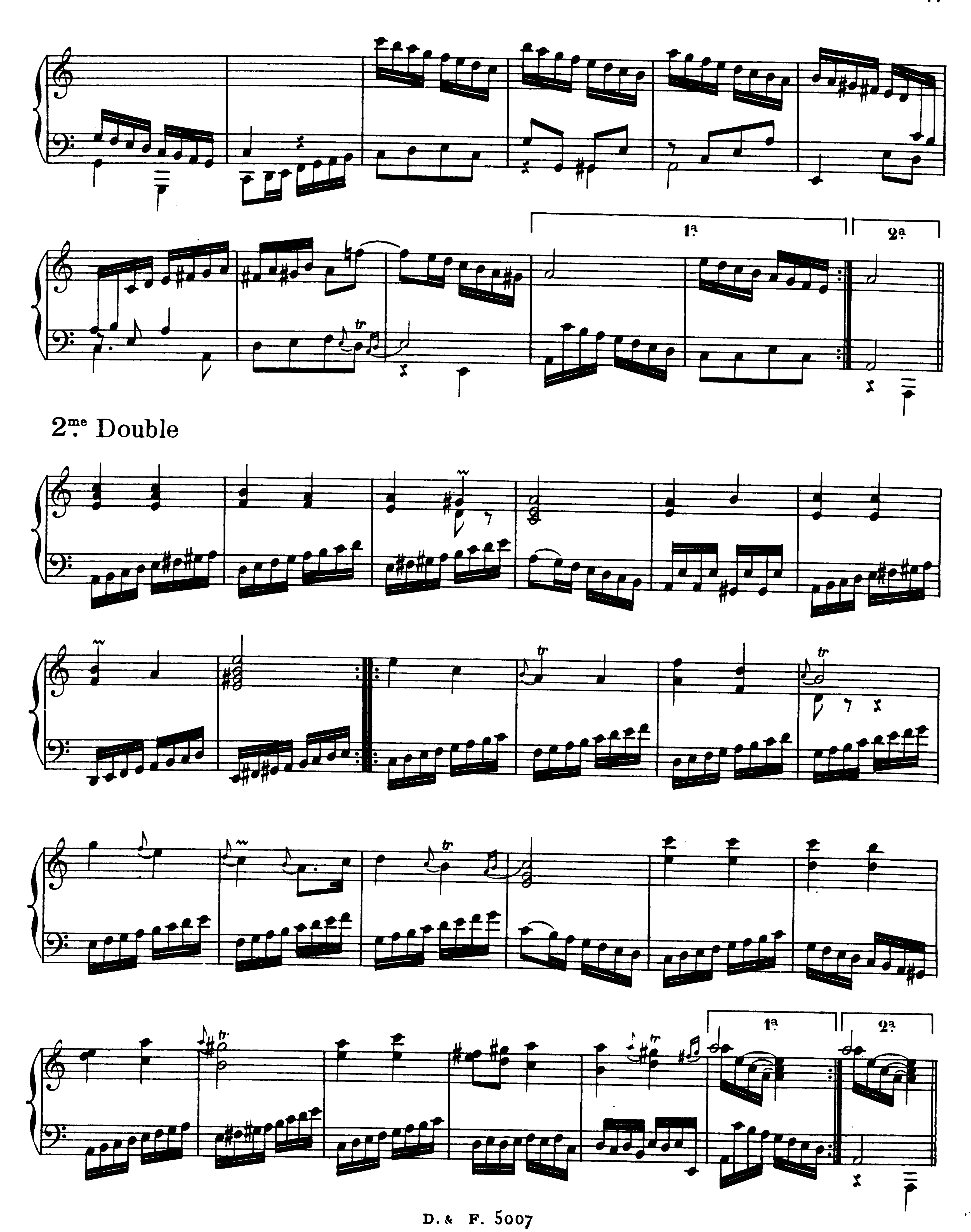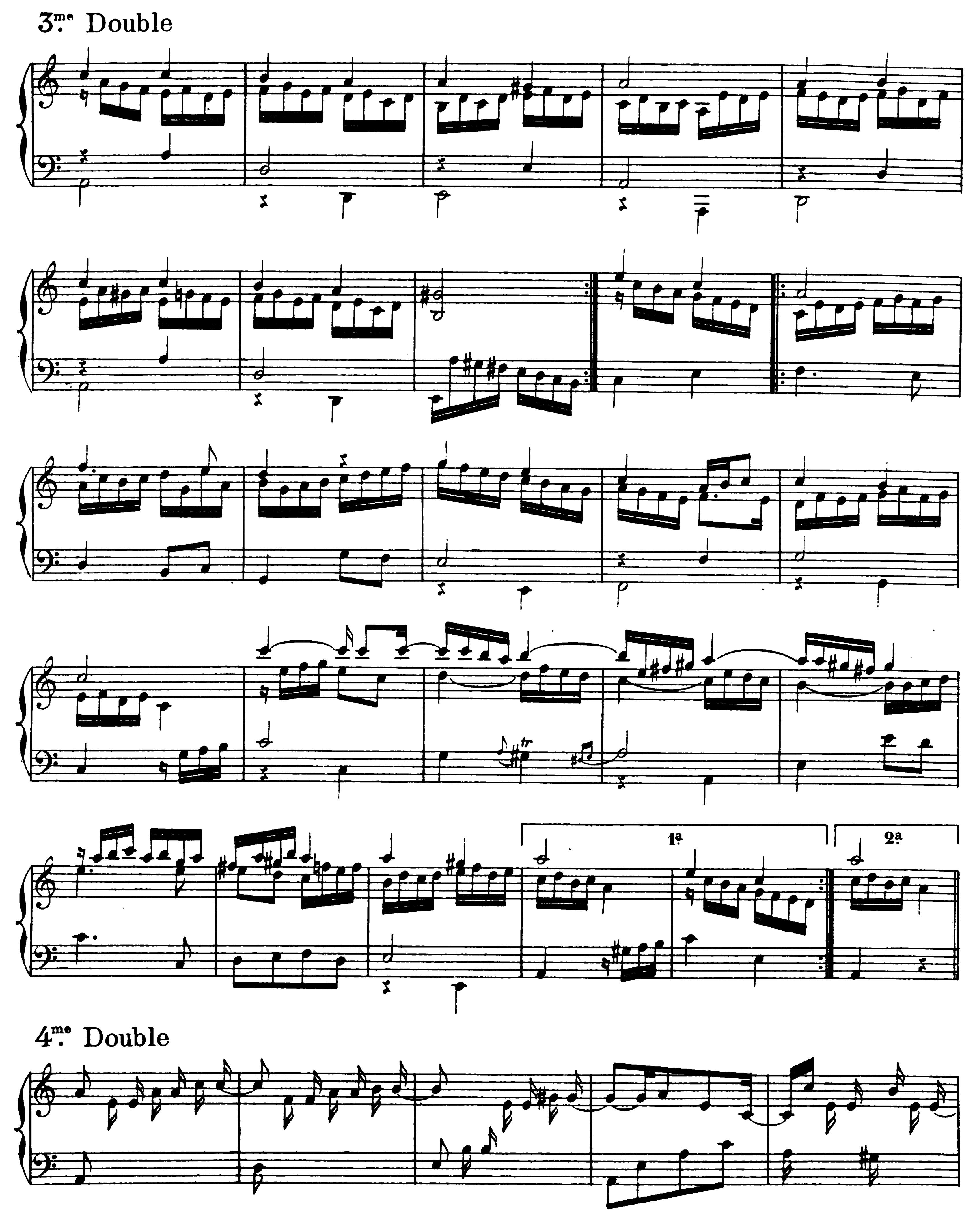



tr
tr
tr
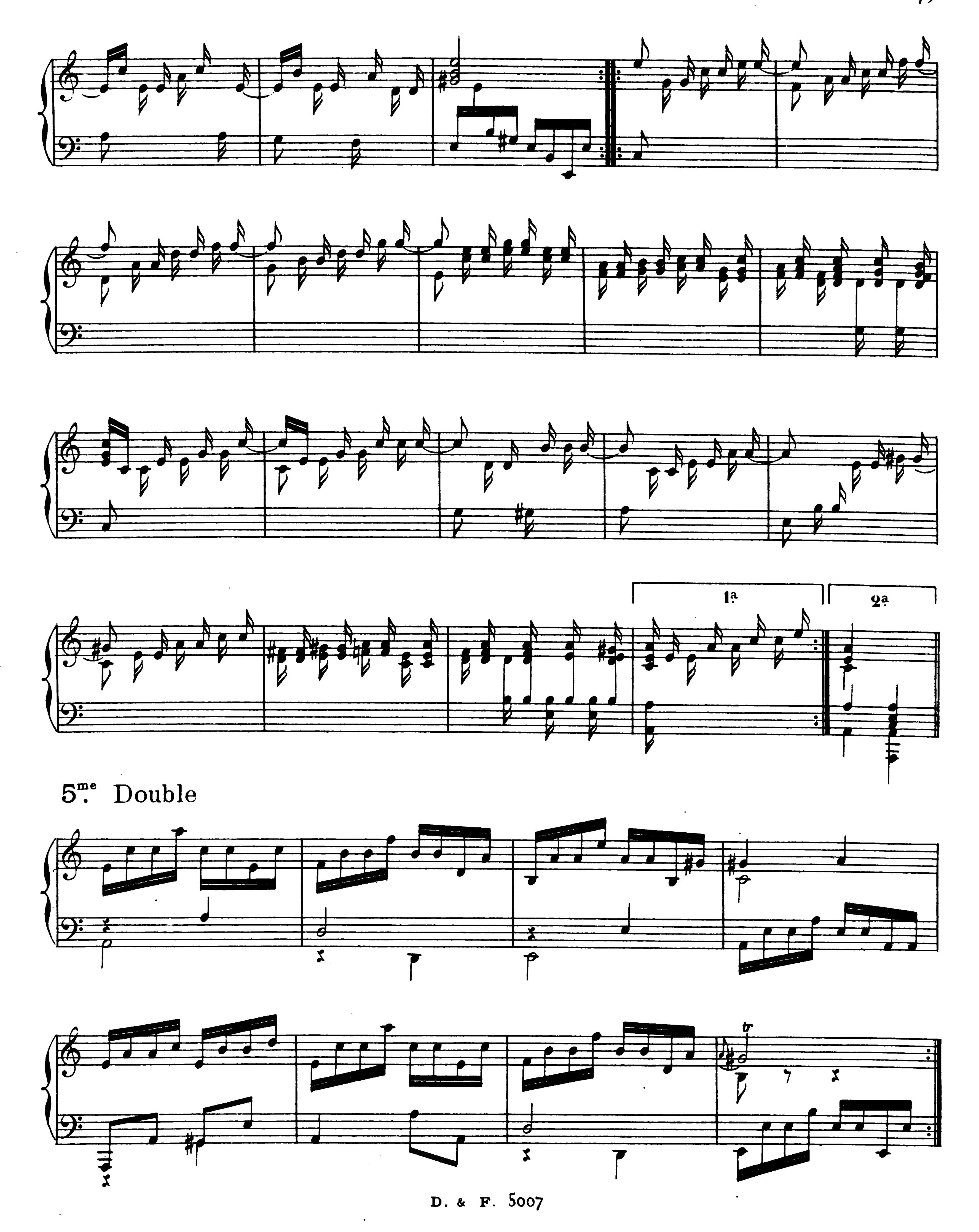


Gavotte
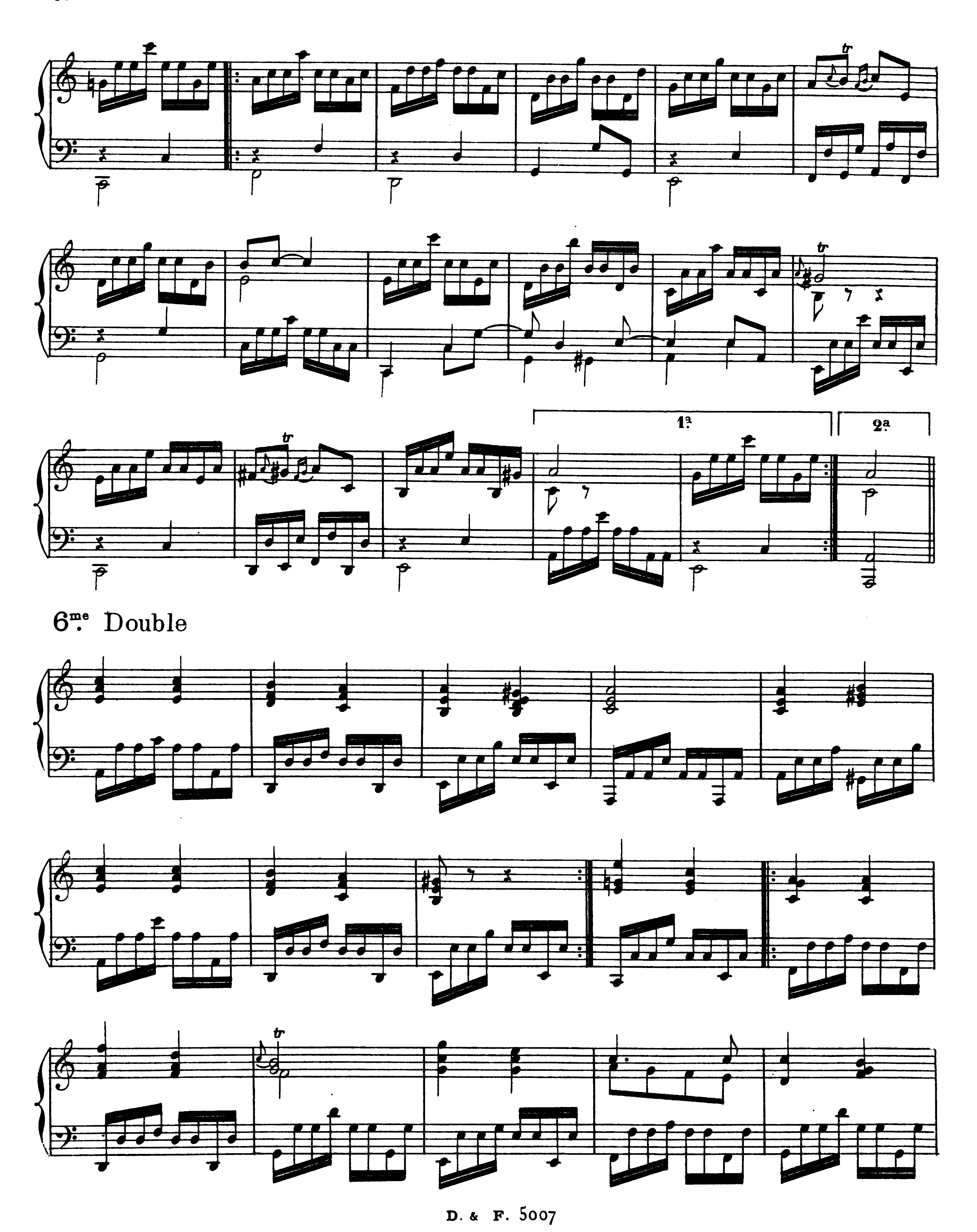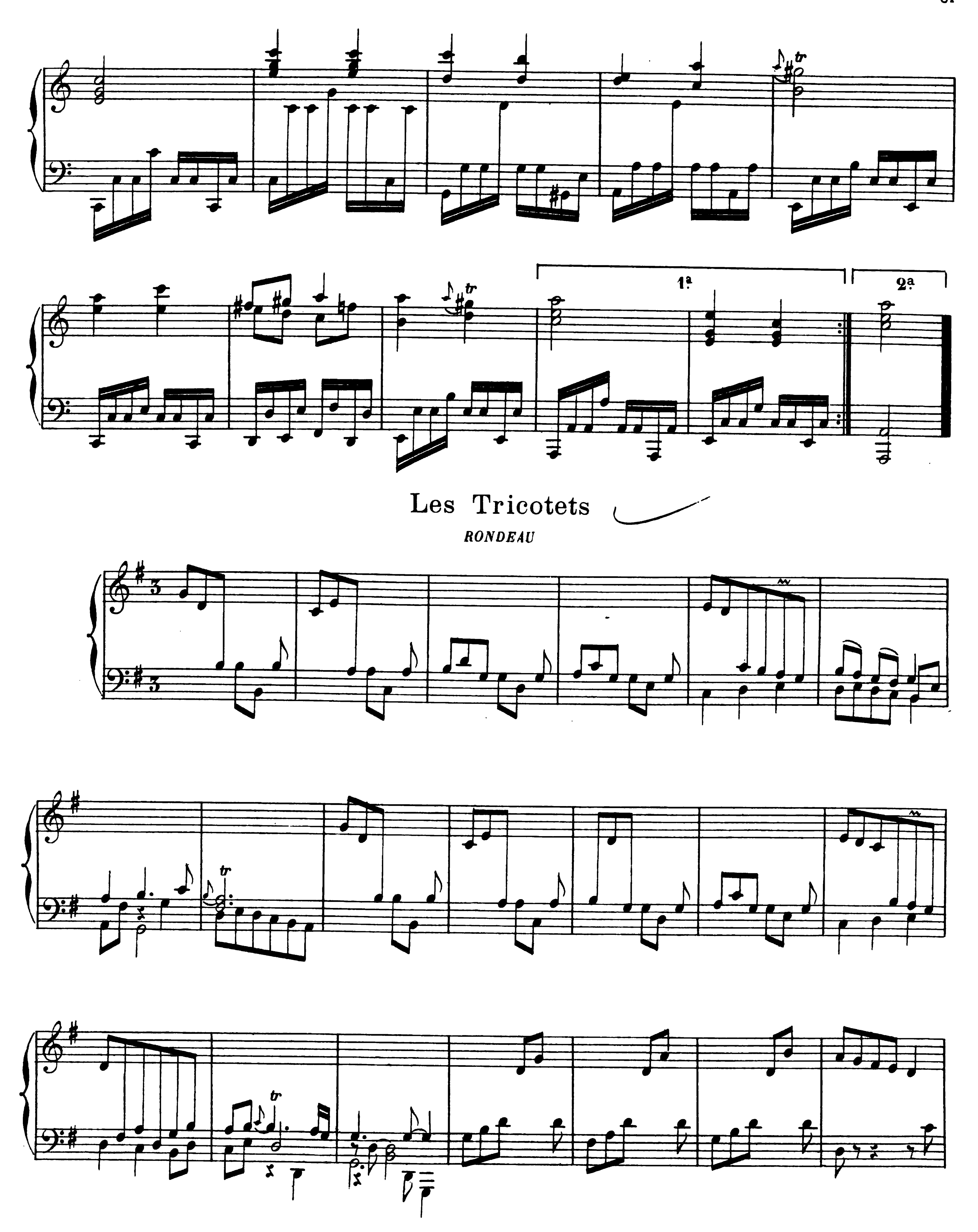



1a.
2a.
2me. Double
1a.
2a.


3me Double
1a
2a
tr
4me Double
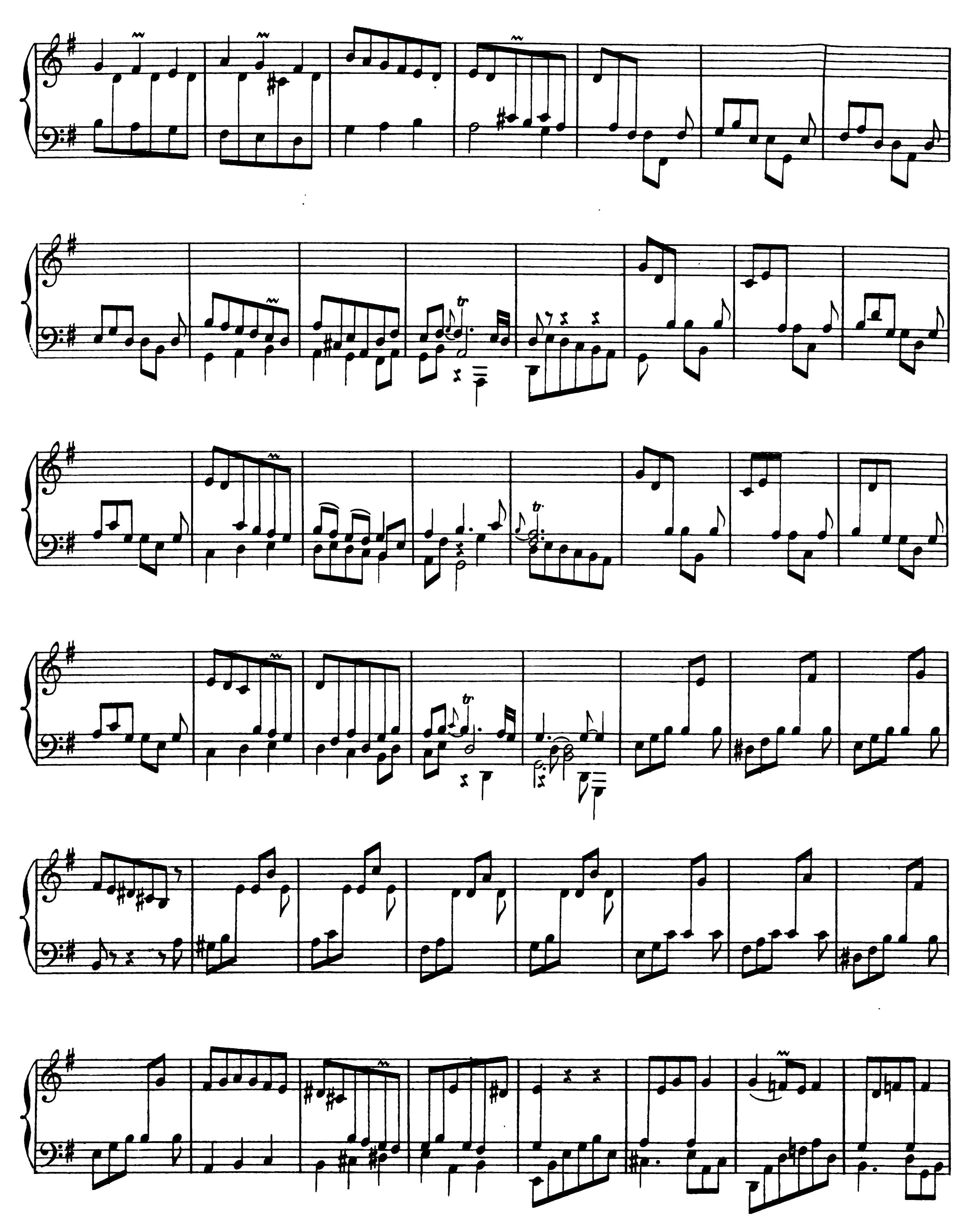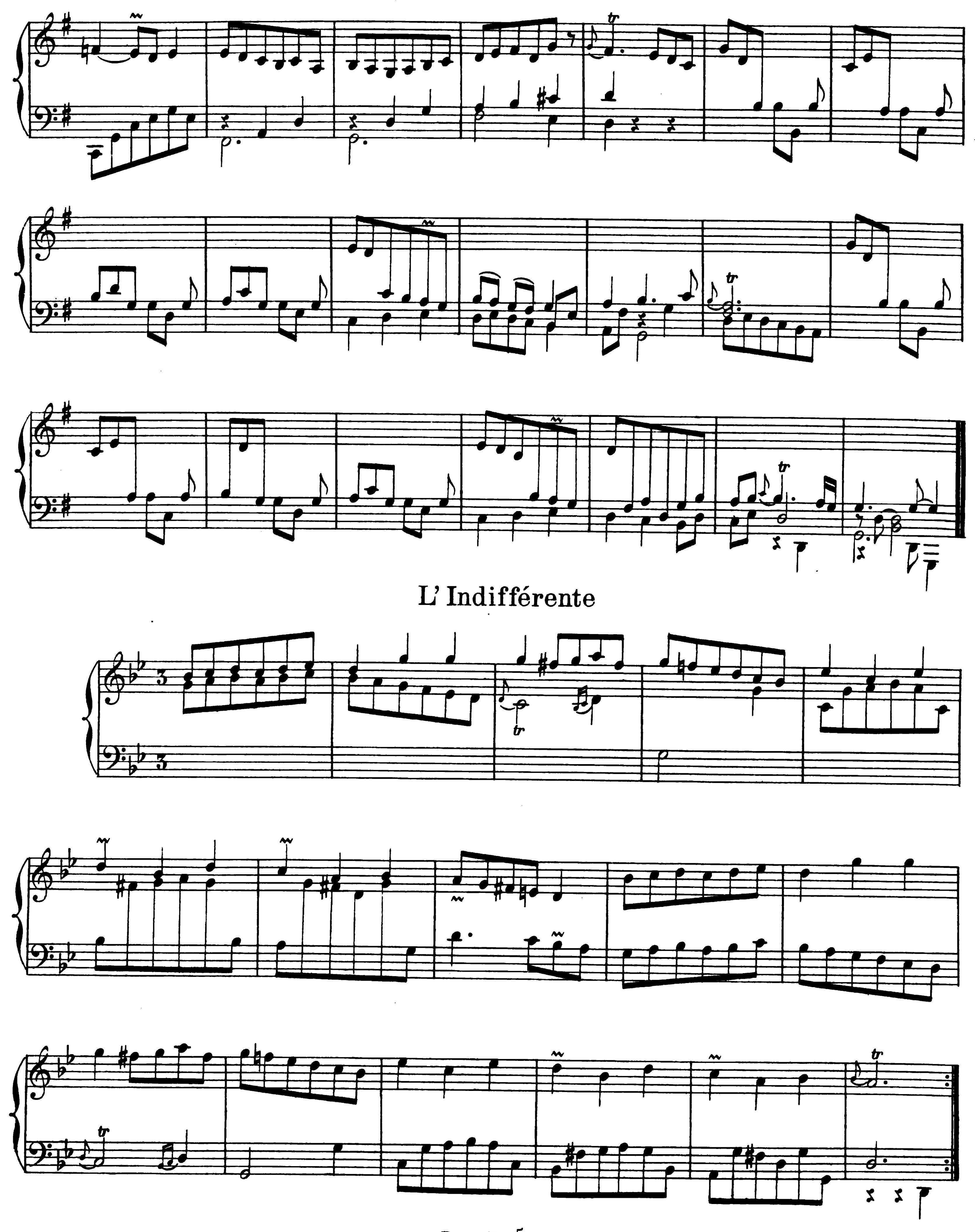


1a
2a
5me Double


tr
1a
2a
6me Double

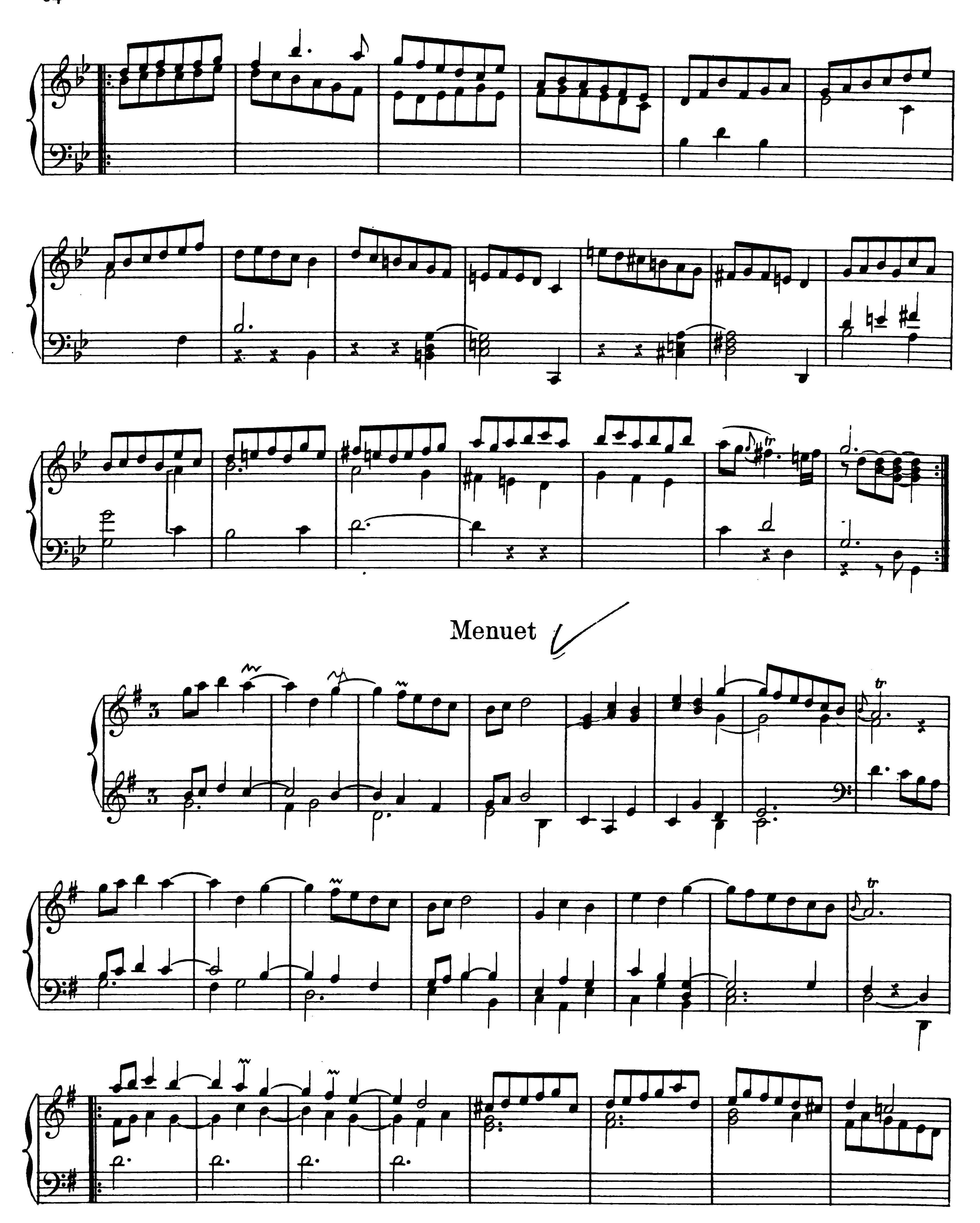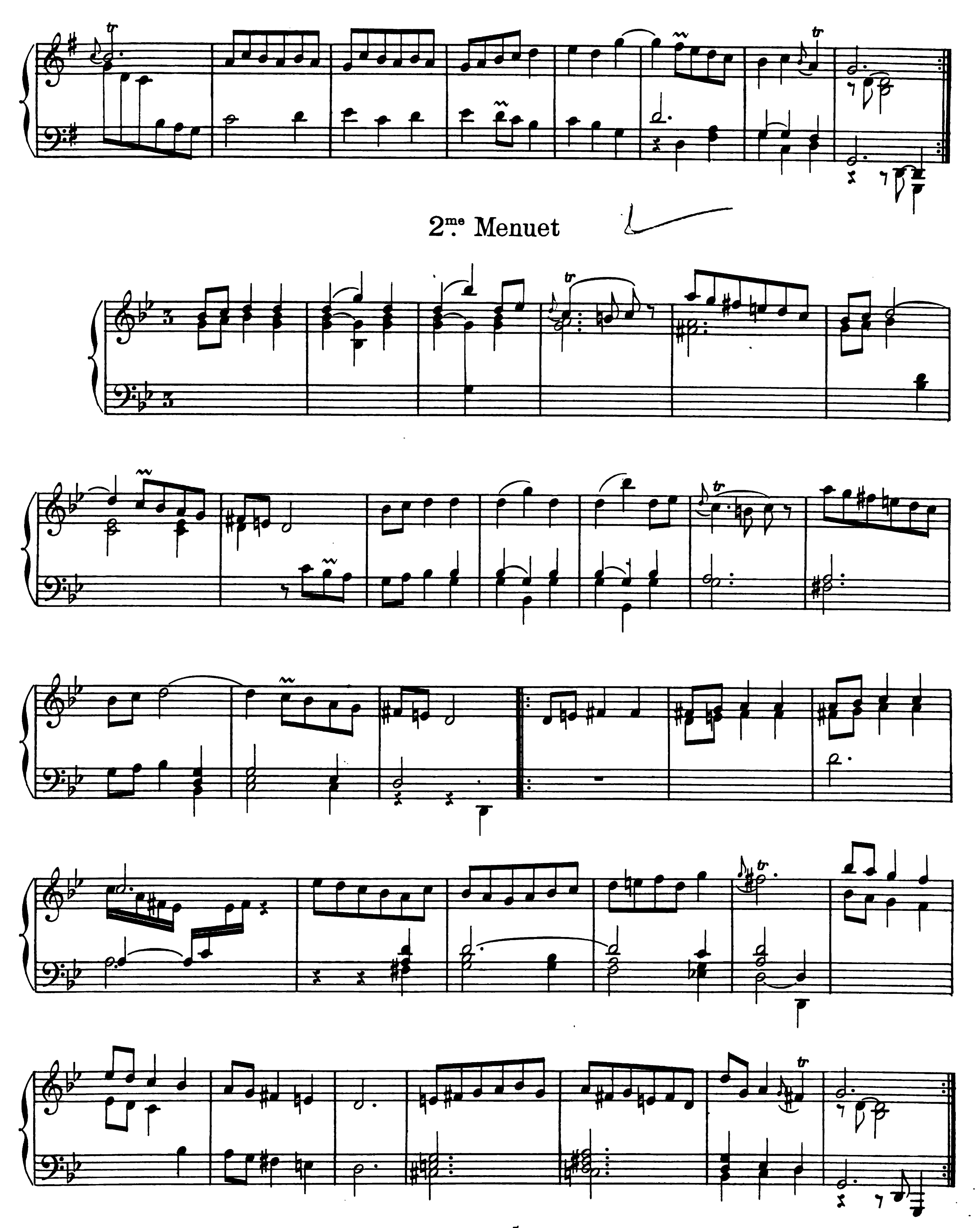


1a
2a
Les Tricotets
RONDEAU
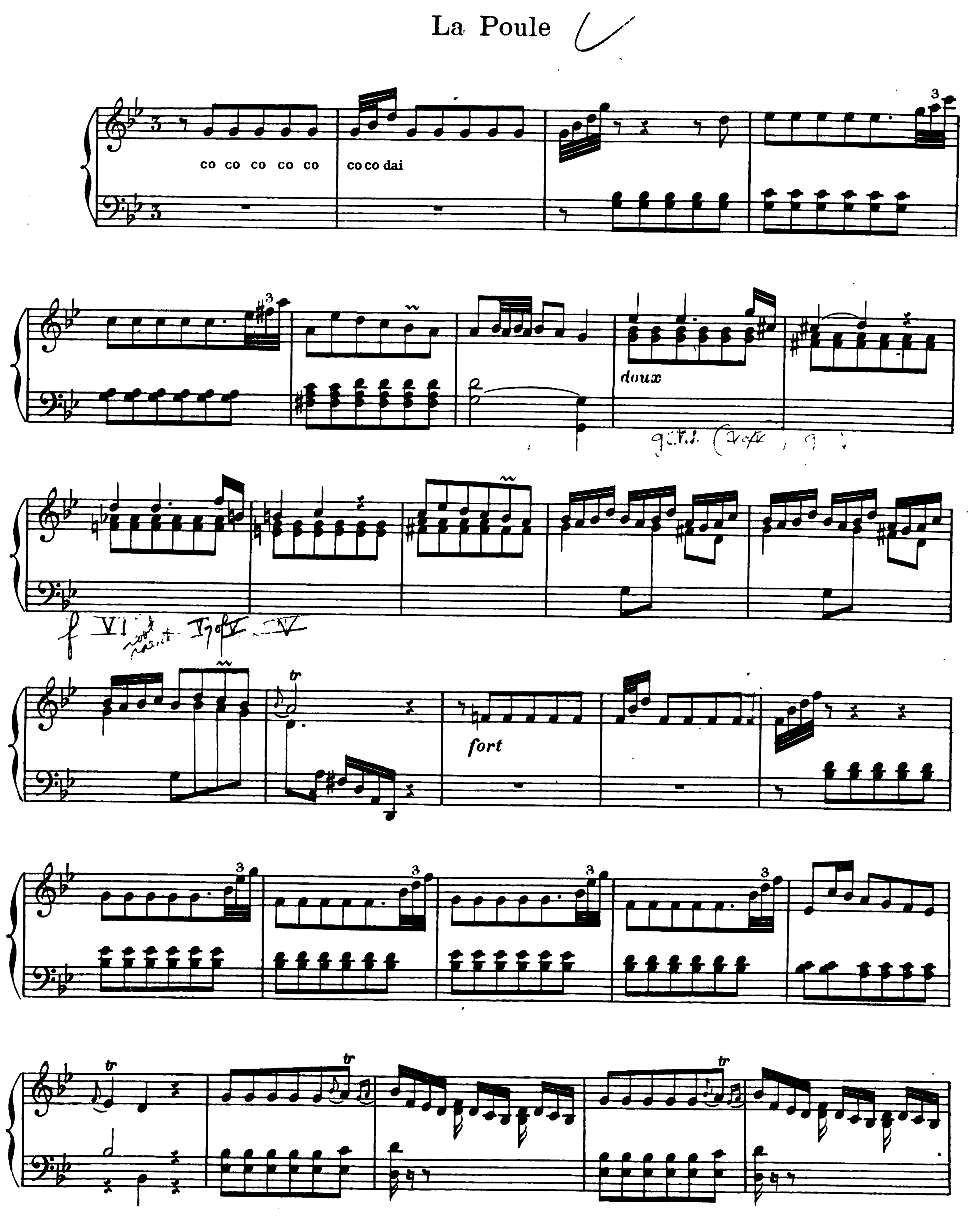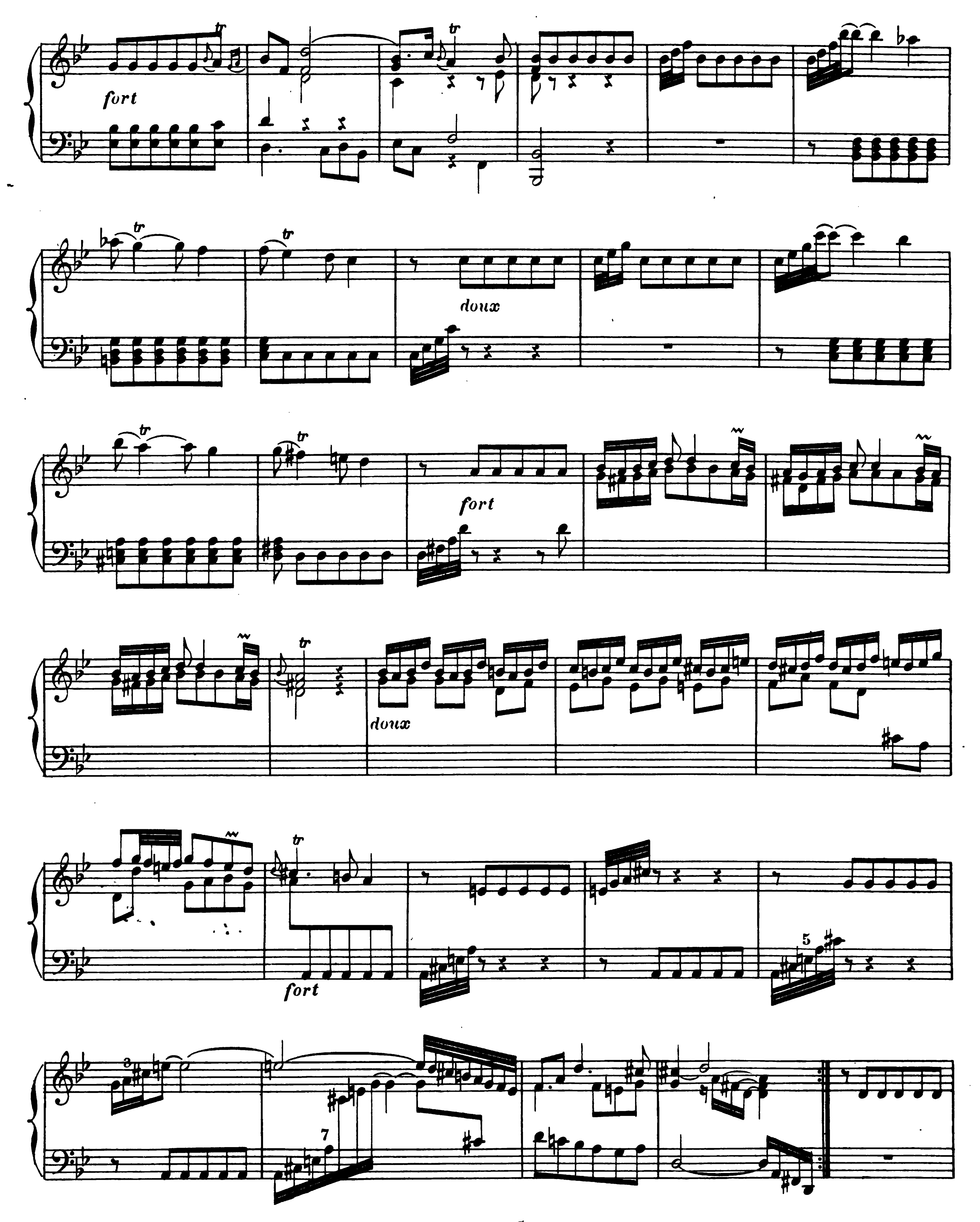




L' Indifférente
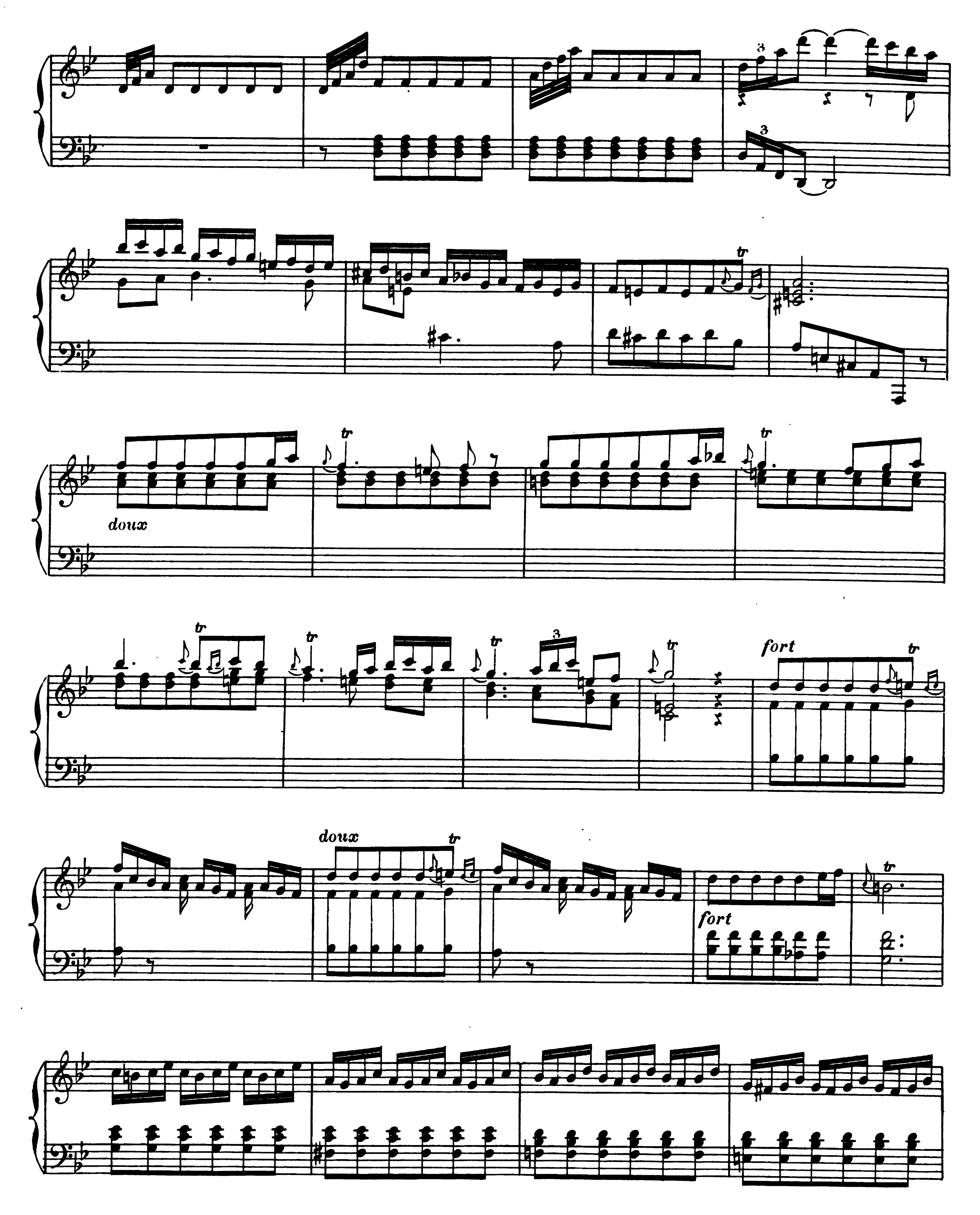

Menuet


2me Menuet
tr
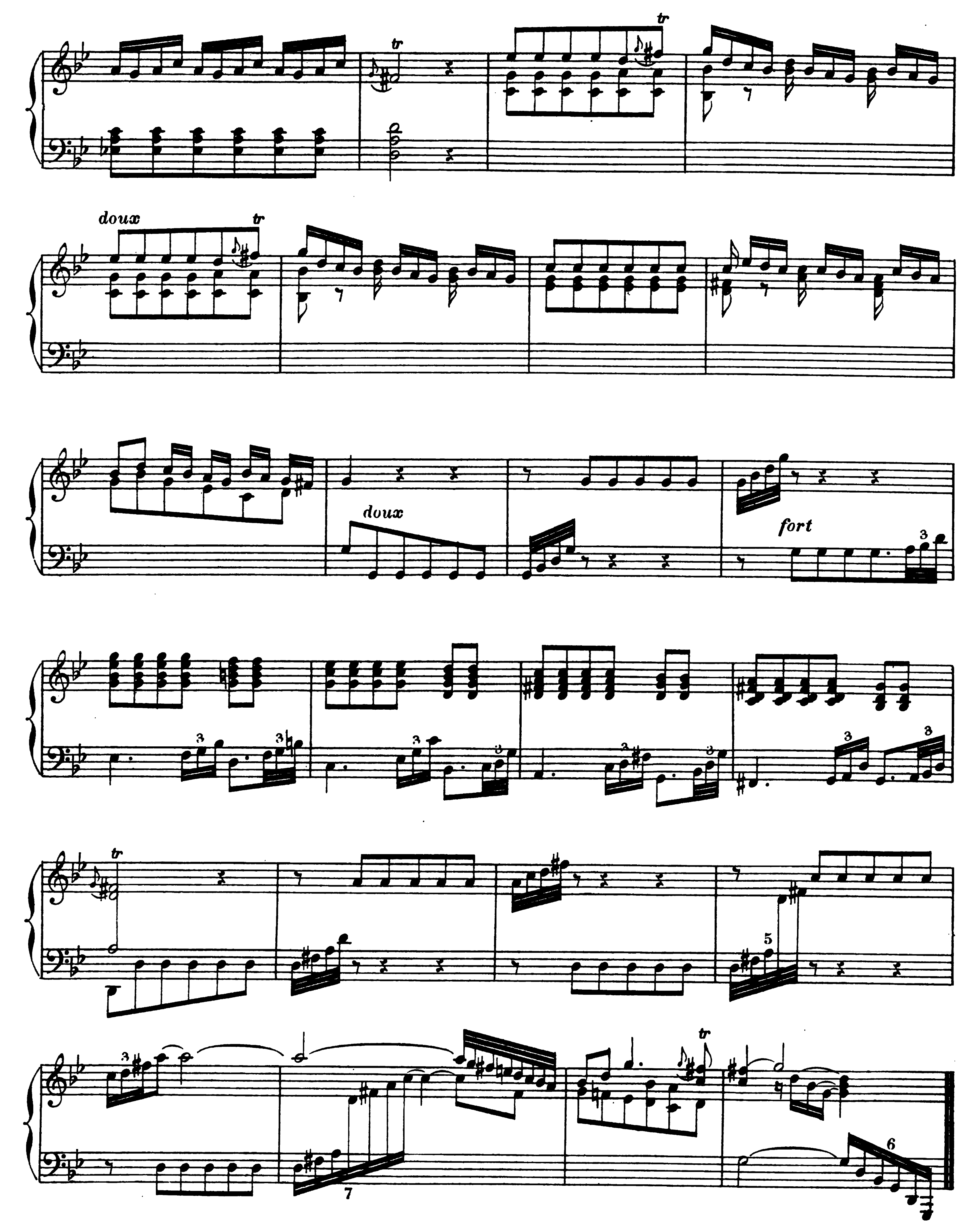
La Poule




fort
doux
fort
doux
fort
5
7
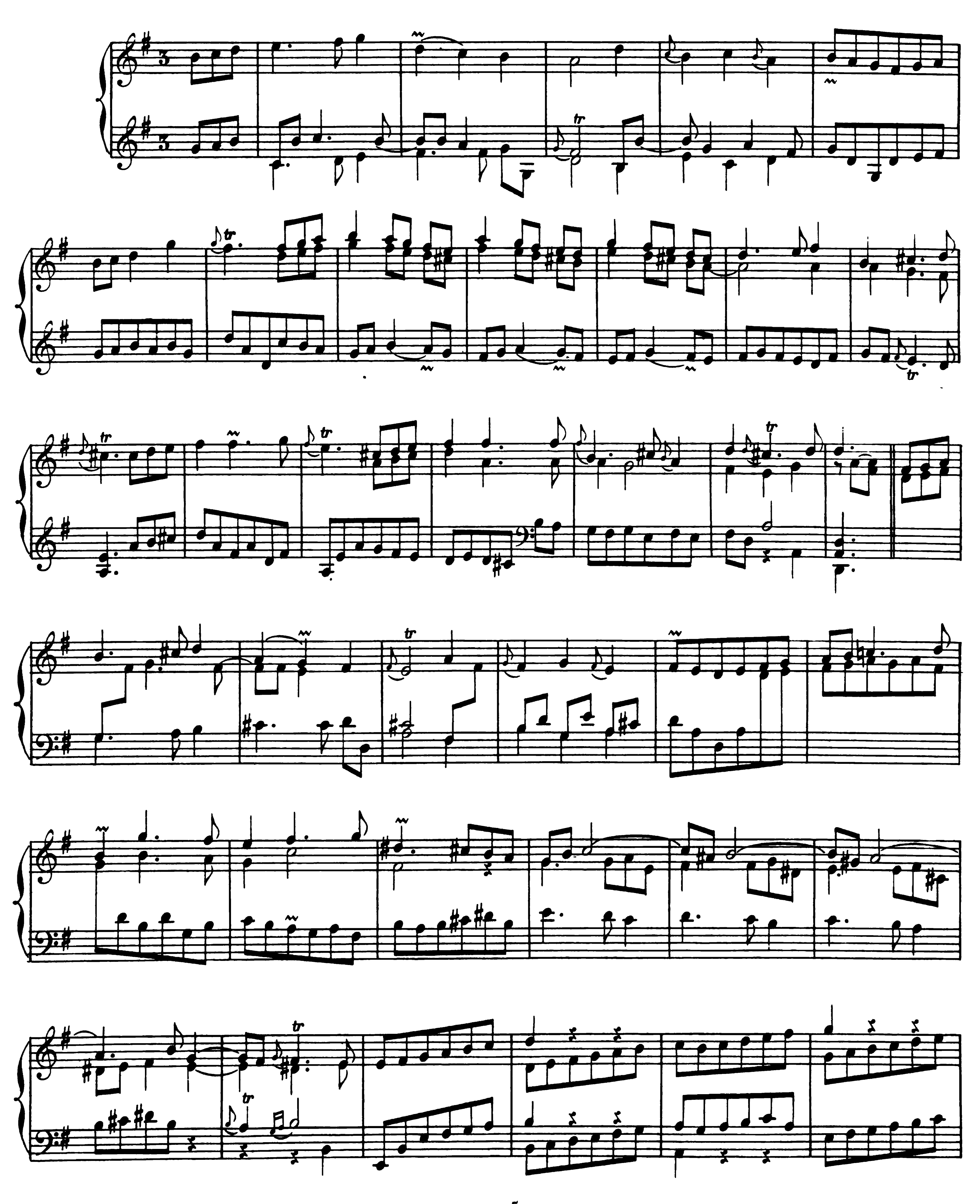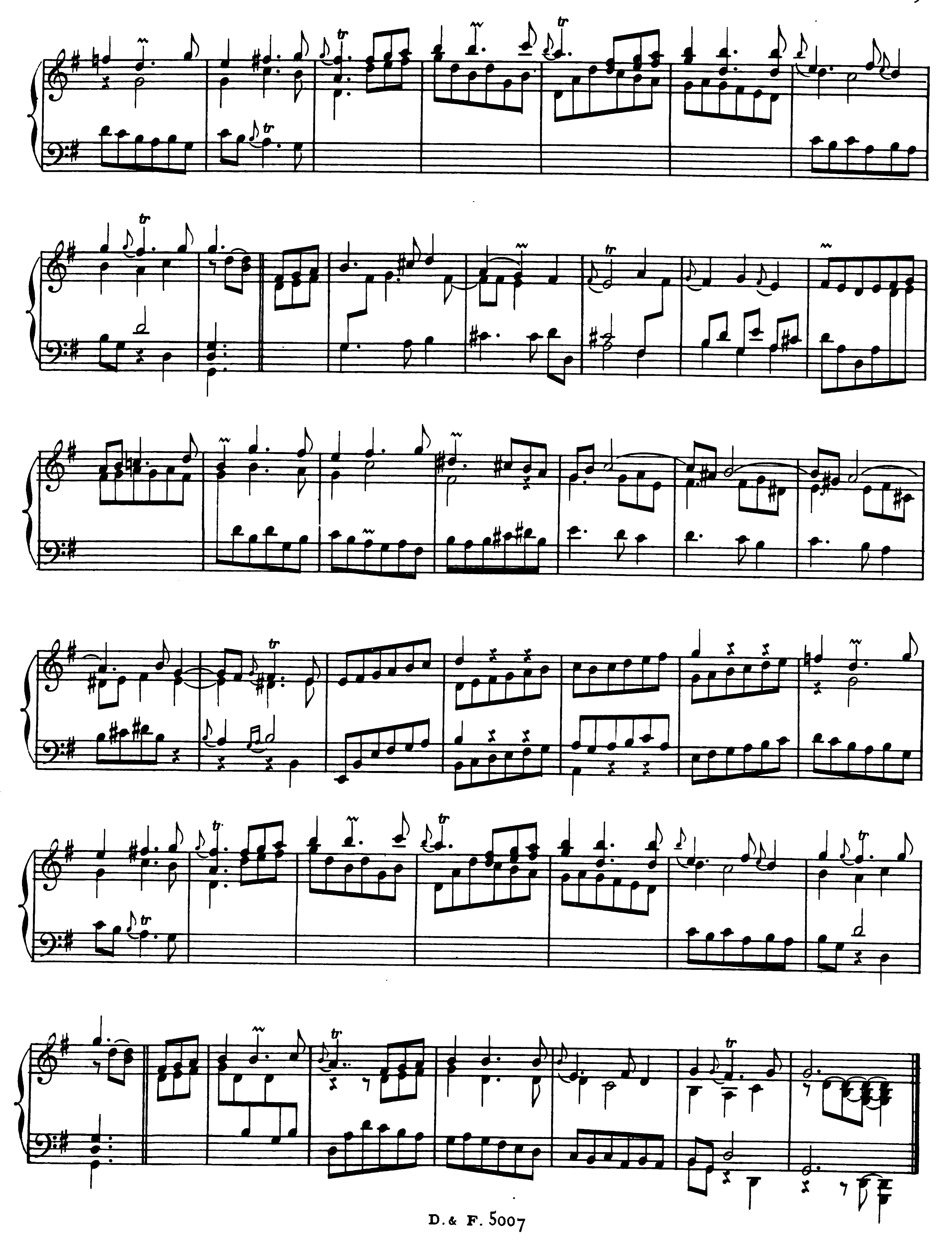


doux
fort
doux
fort
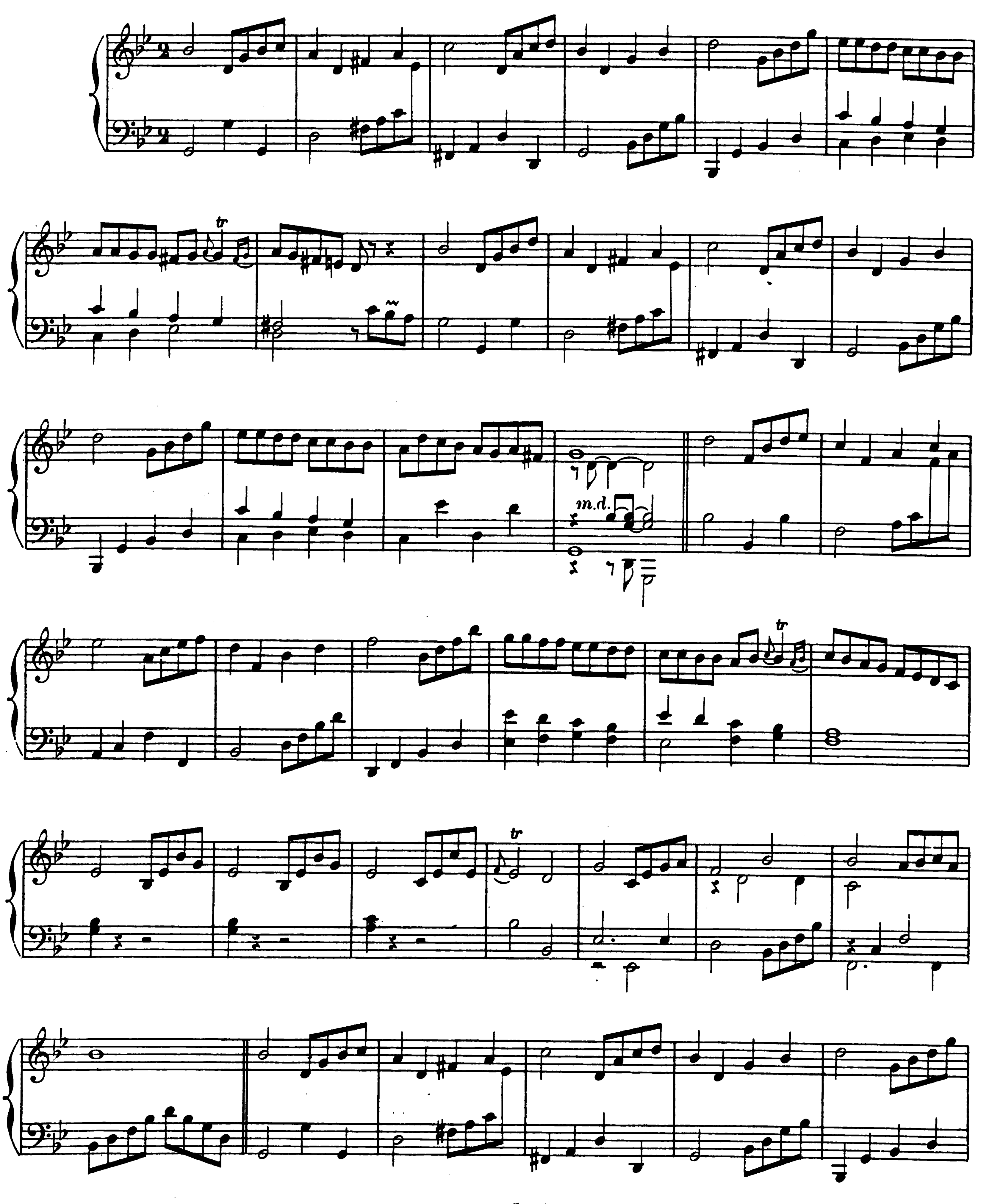


tr
tr
doux
tr
doux
fort
3
3
3
3
3
3
3
3
3
tr
5
3
7
tr
6
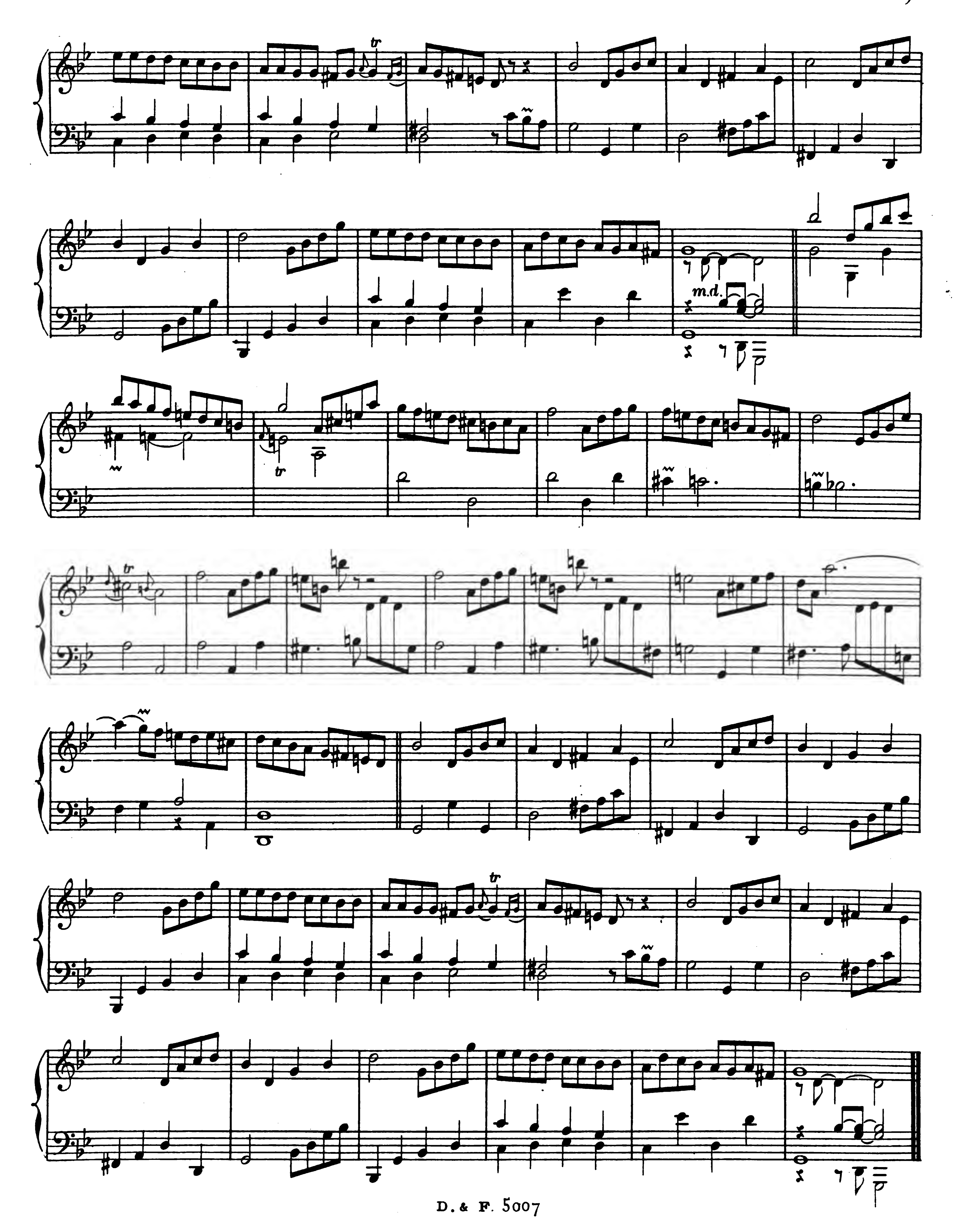
Les Triolets
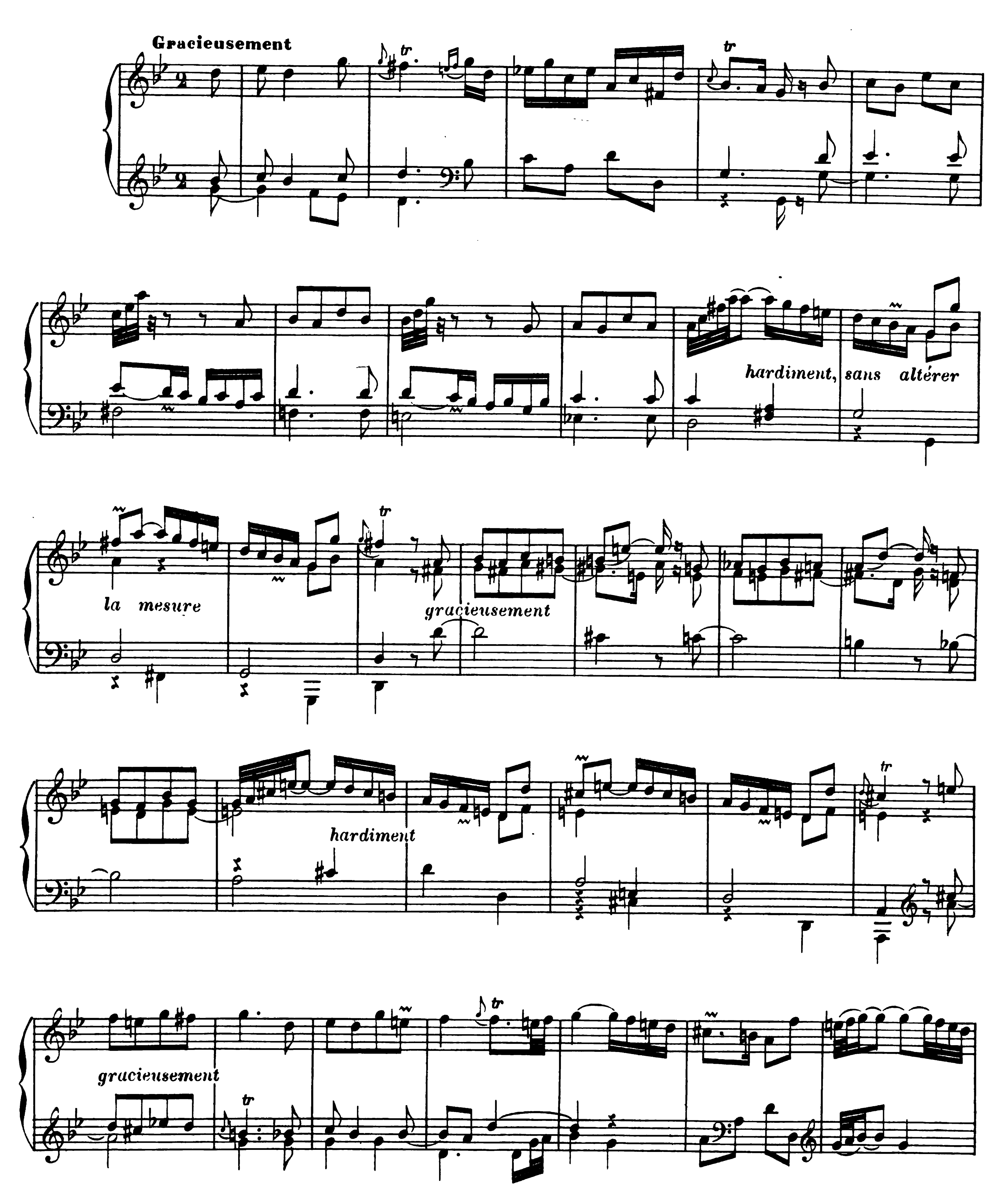



tr
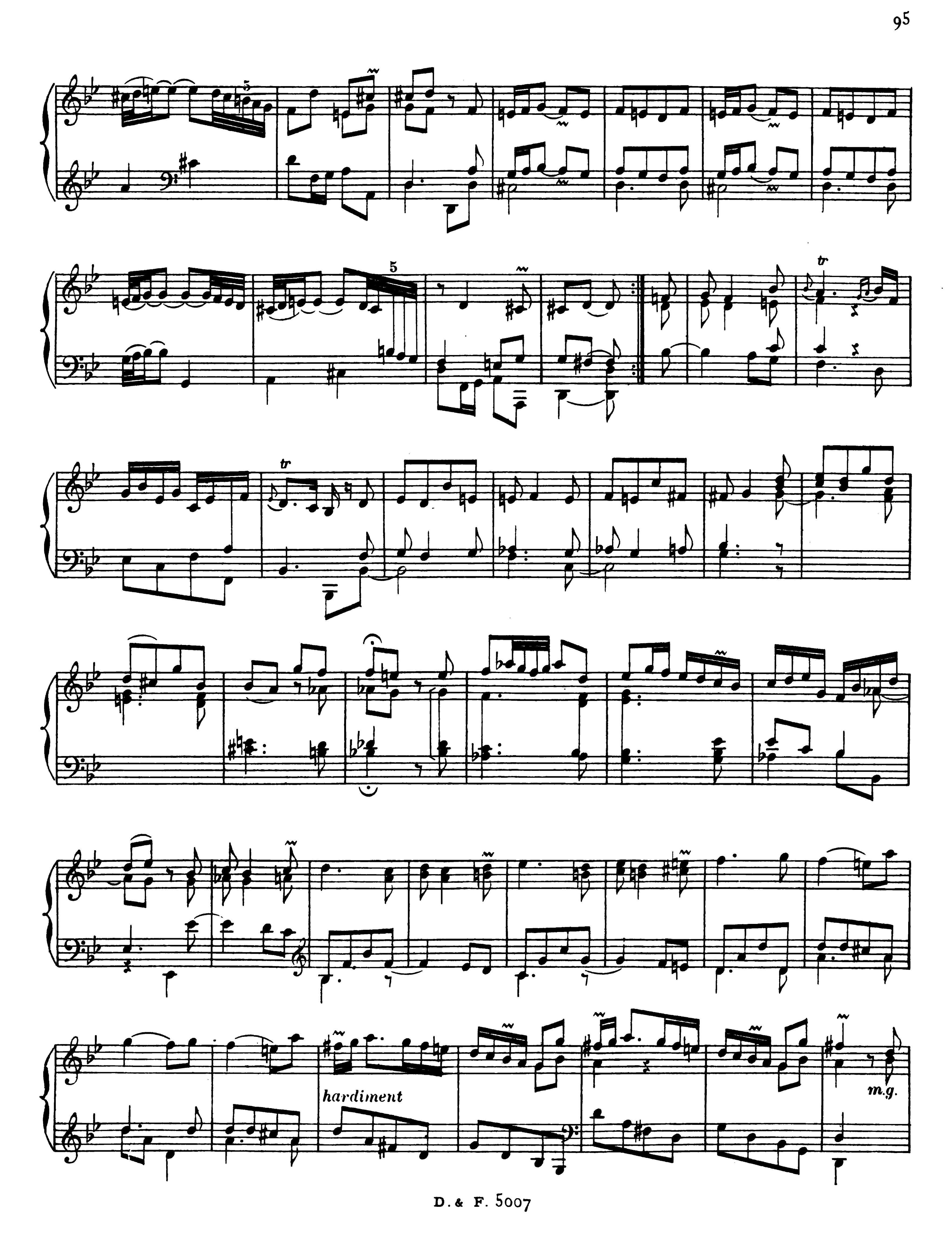
Les Sauvages
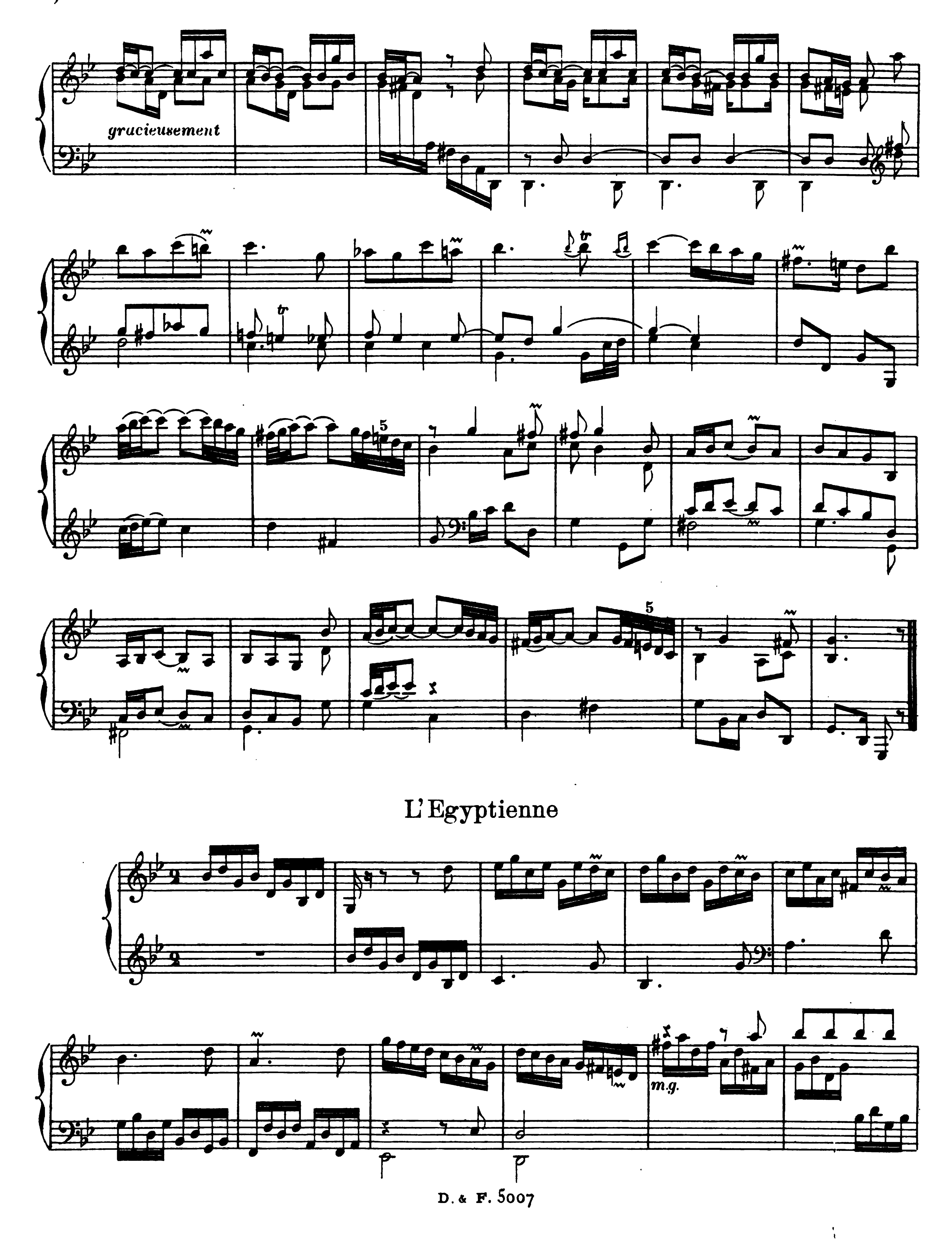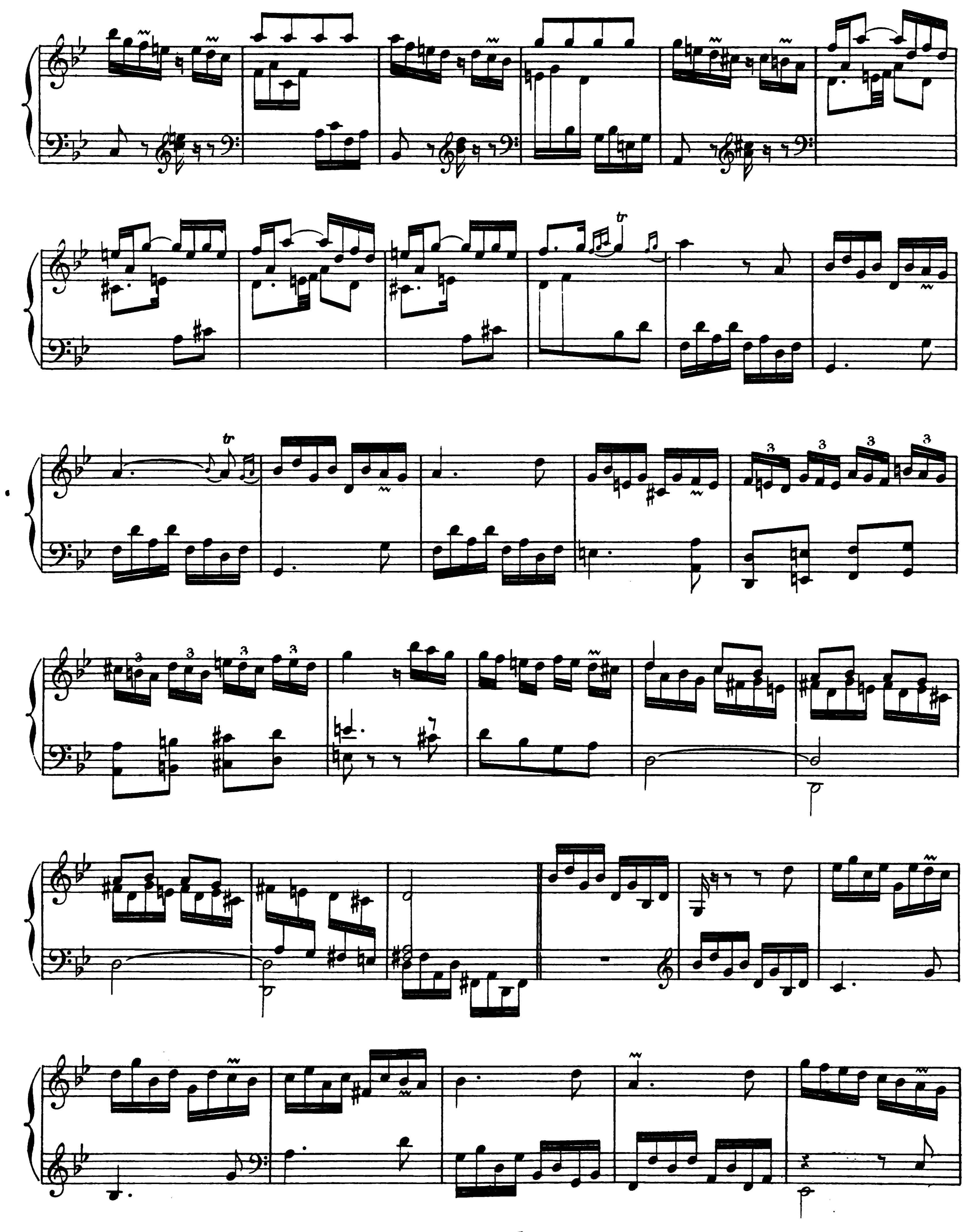



tr
m.d.
tr
tr
tr
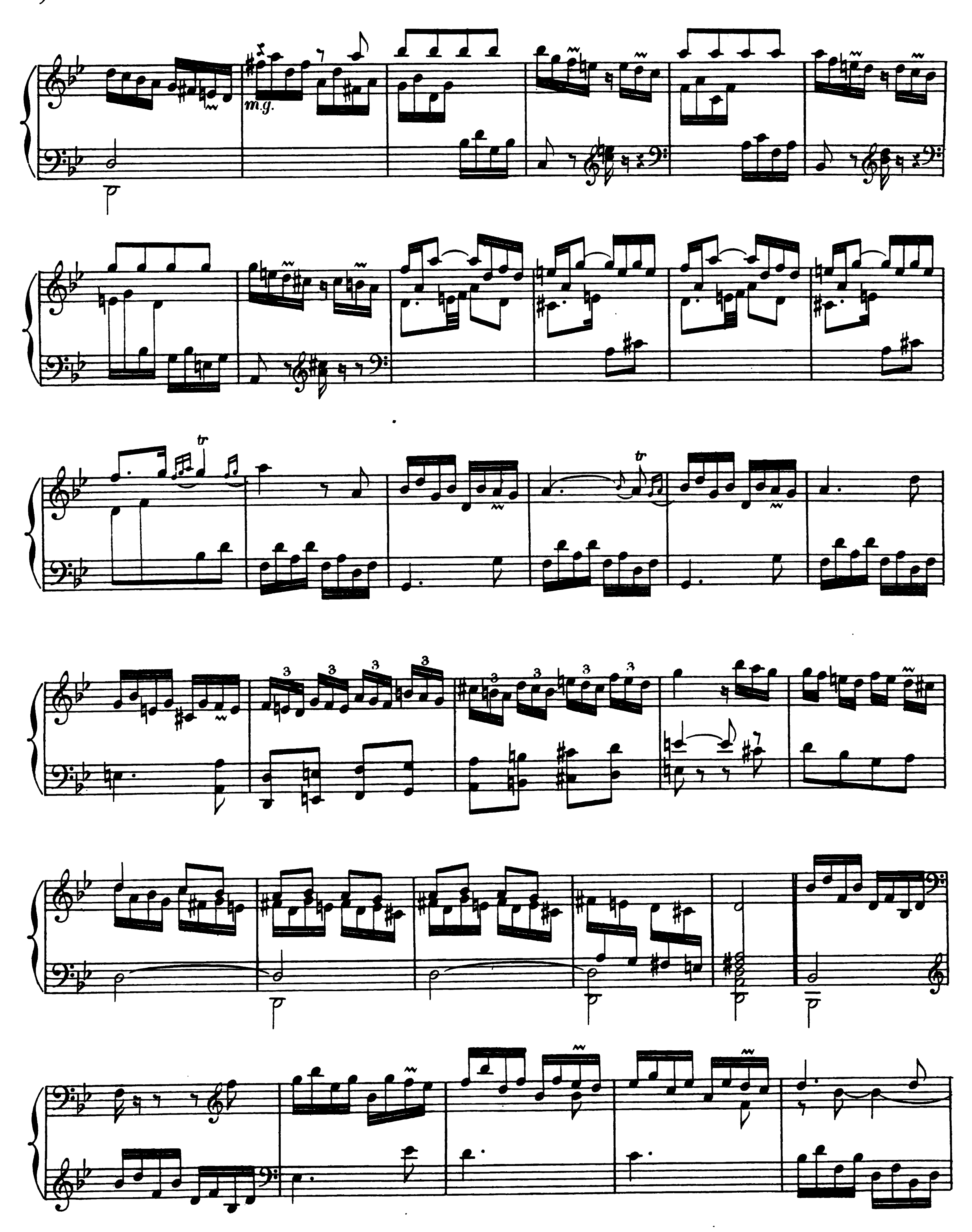
L'Enharmonique
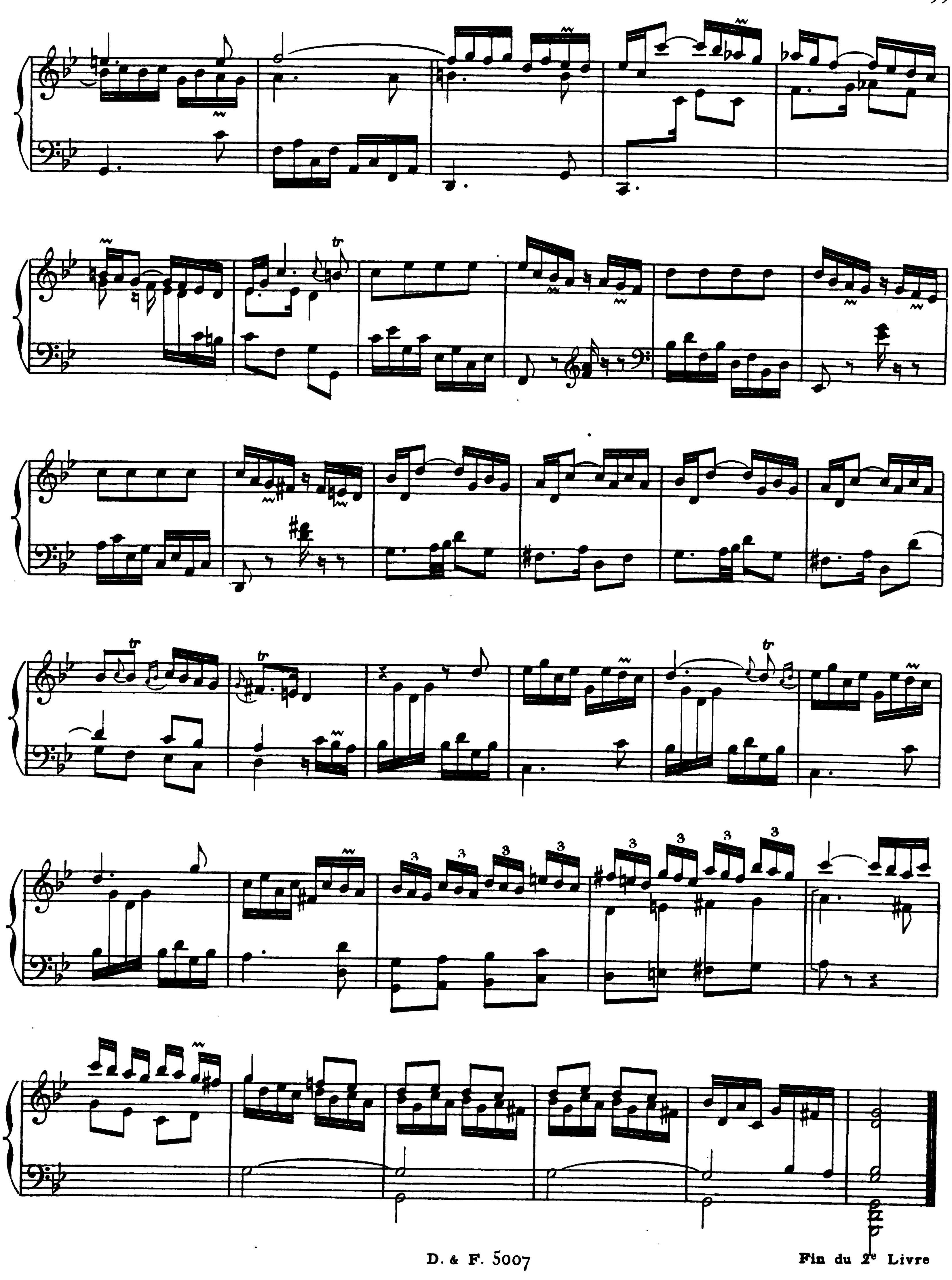



hardiment
m.g.


gracieusement
tr
tr
5
5
L'Egyptienne
m.g.
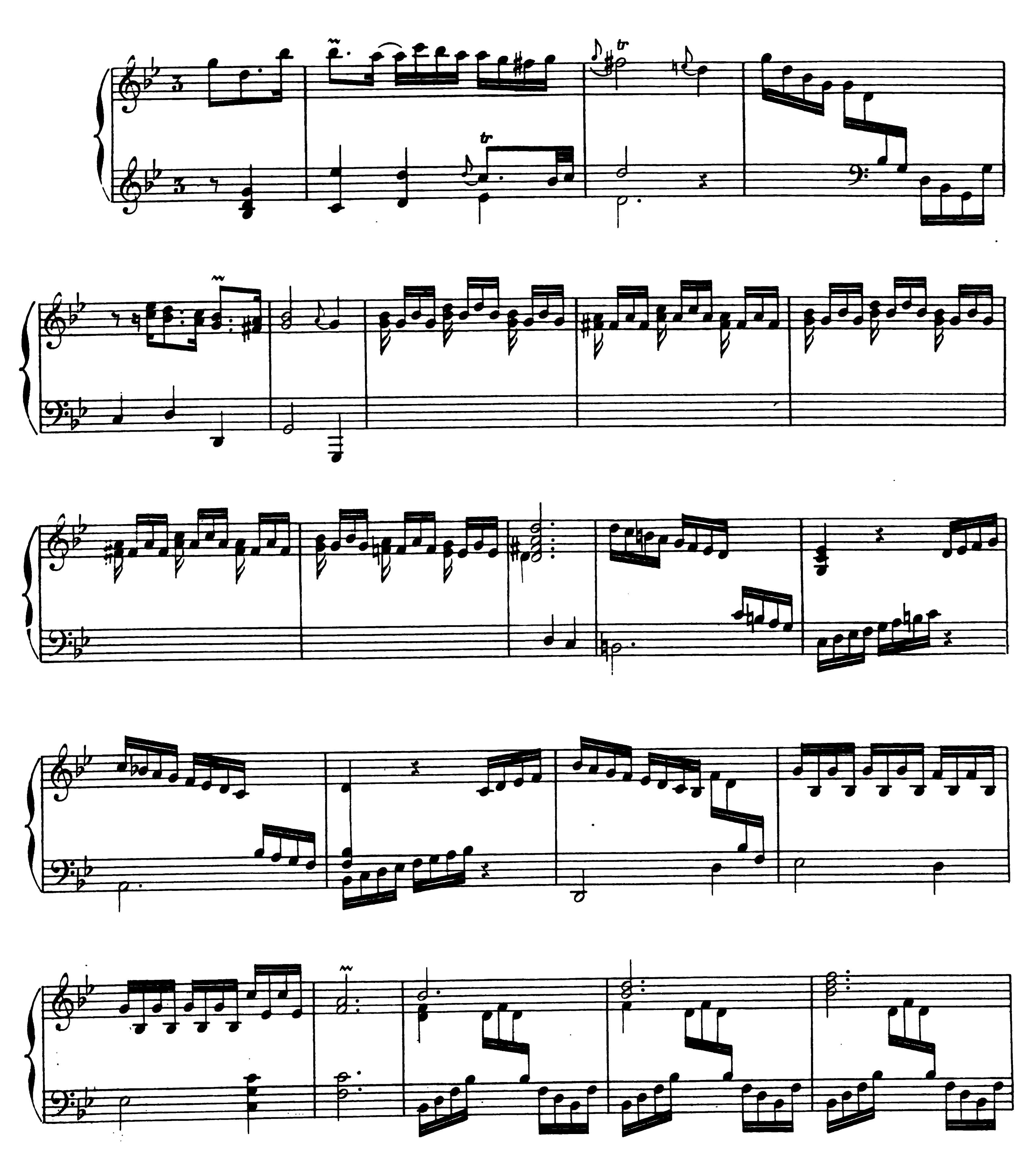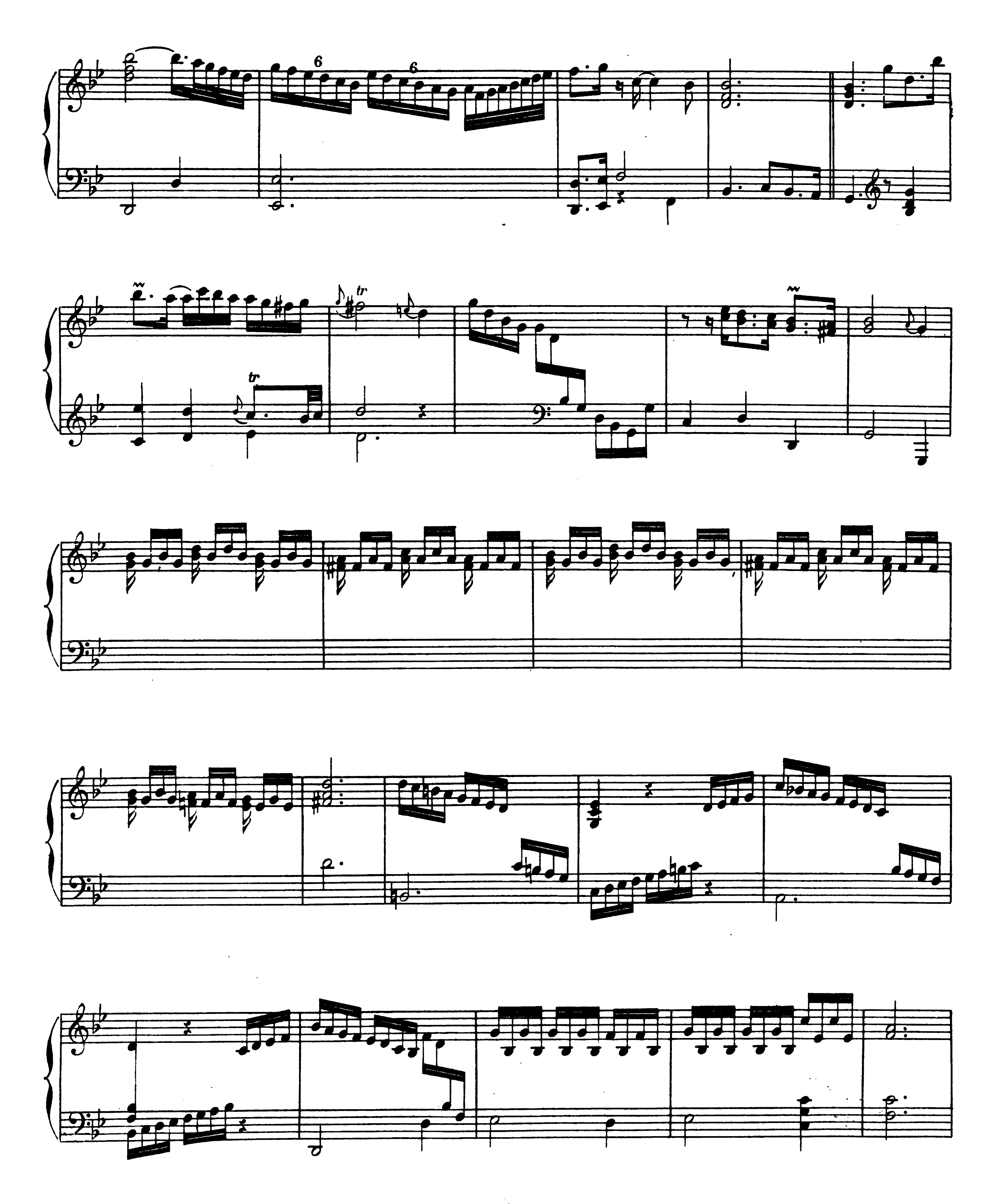



m.g.
tr
3
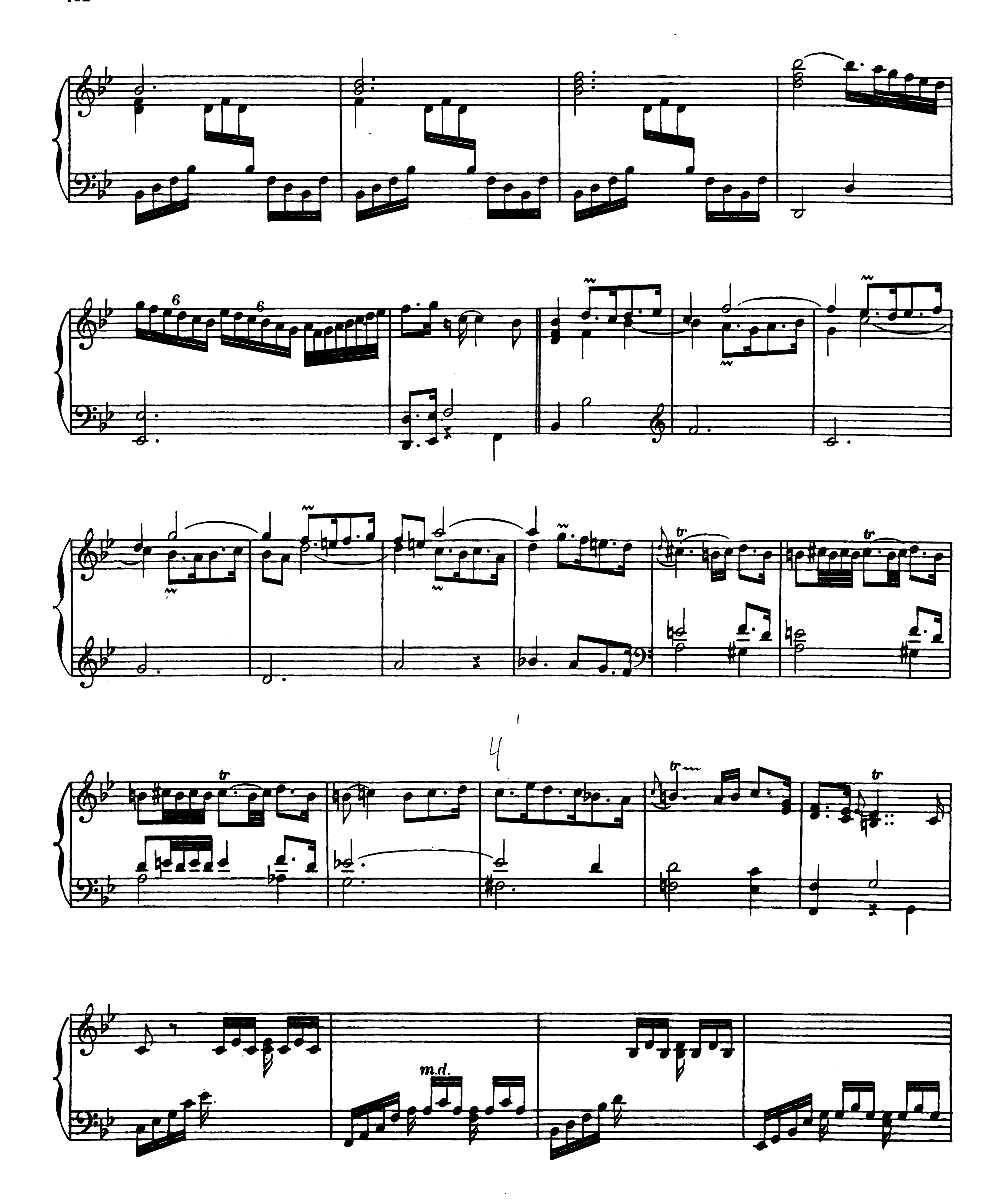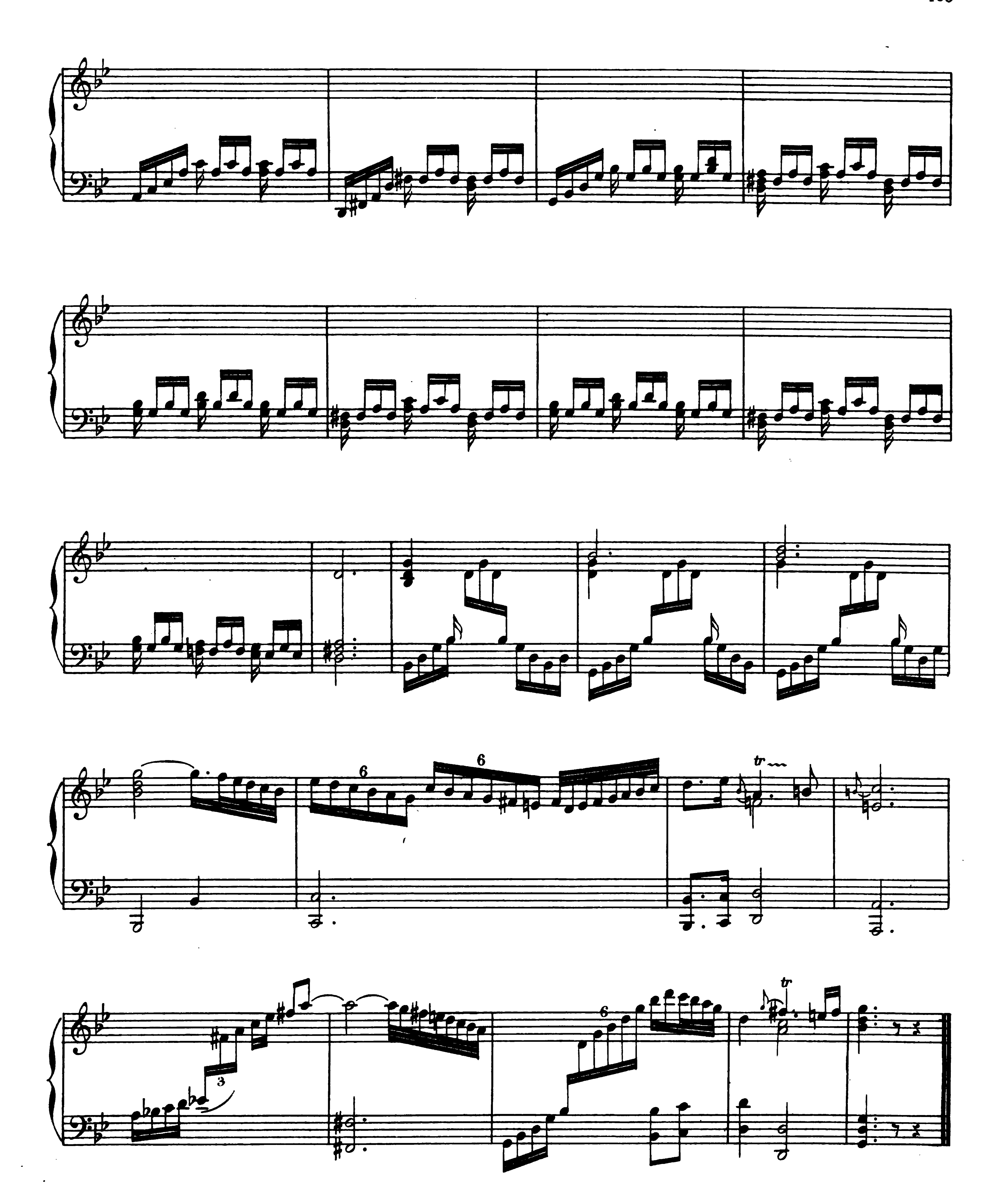


Fin du 2e Livre

La Dauphine




6
6
tr
tr


6
6
tr
tr
tr
tr
tr
4
m.d.


6
6
tr
3
6
tr
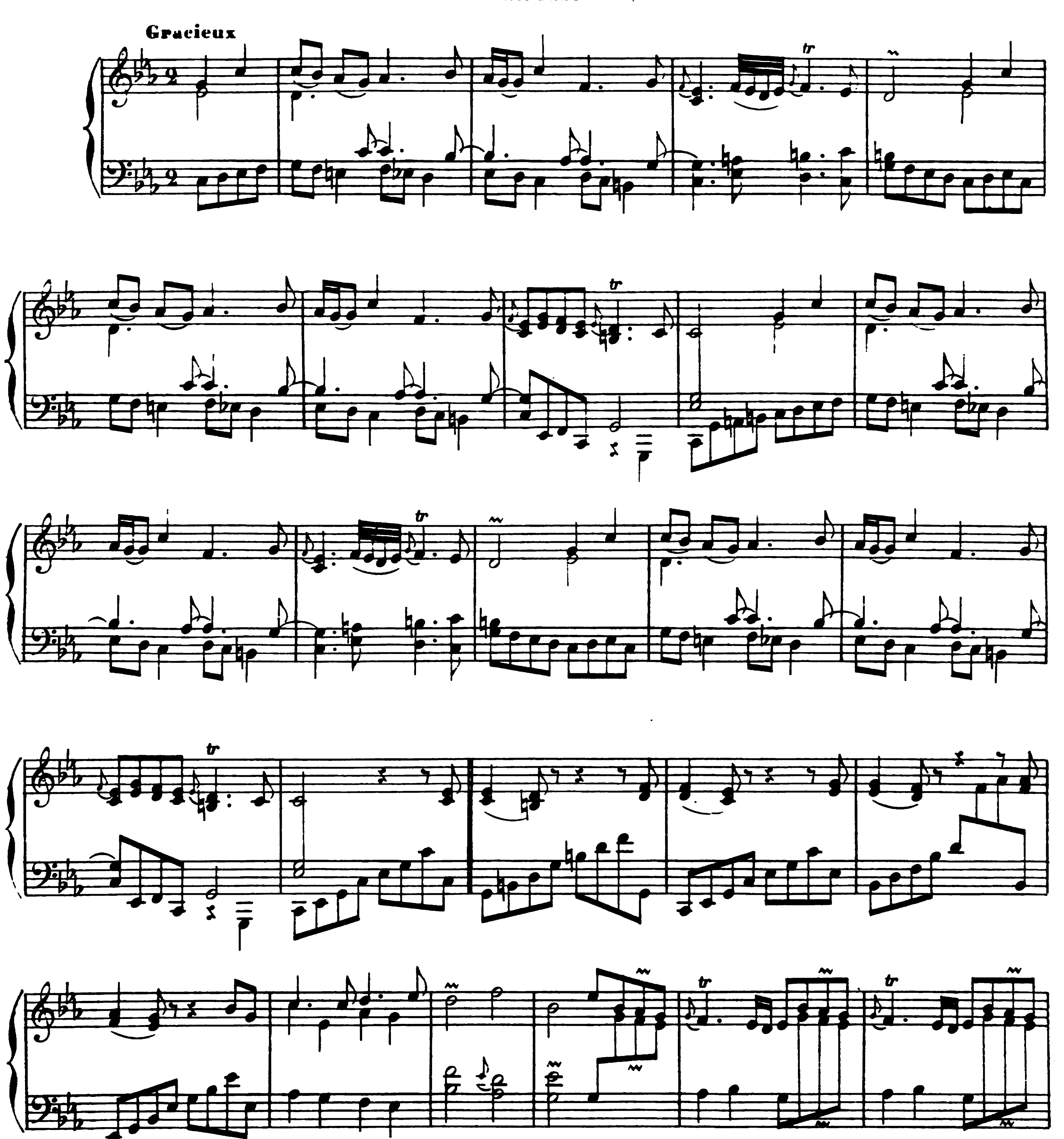
5 Pièces extraites des Pièces en Concert
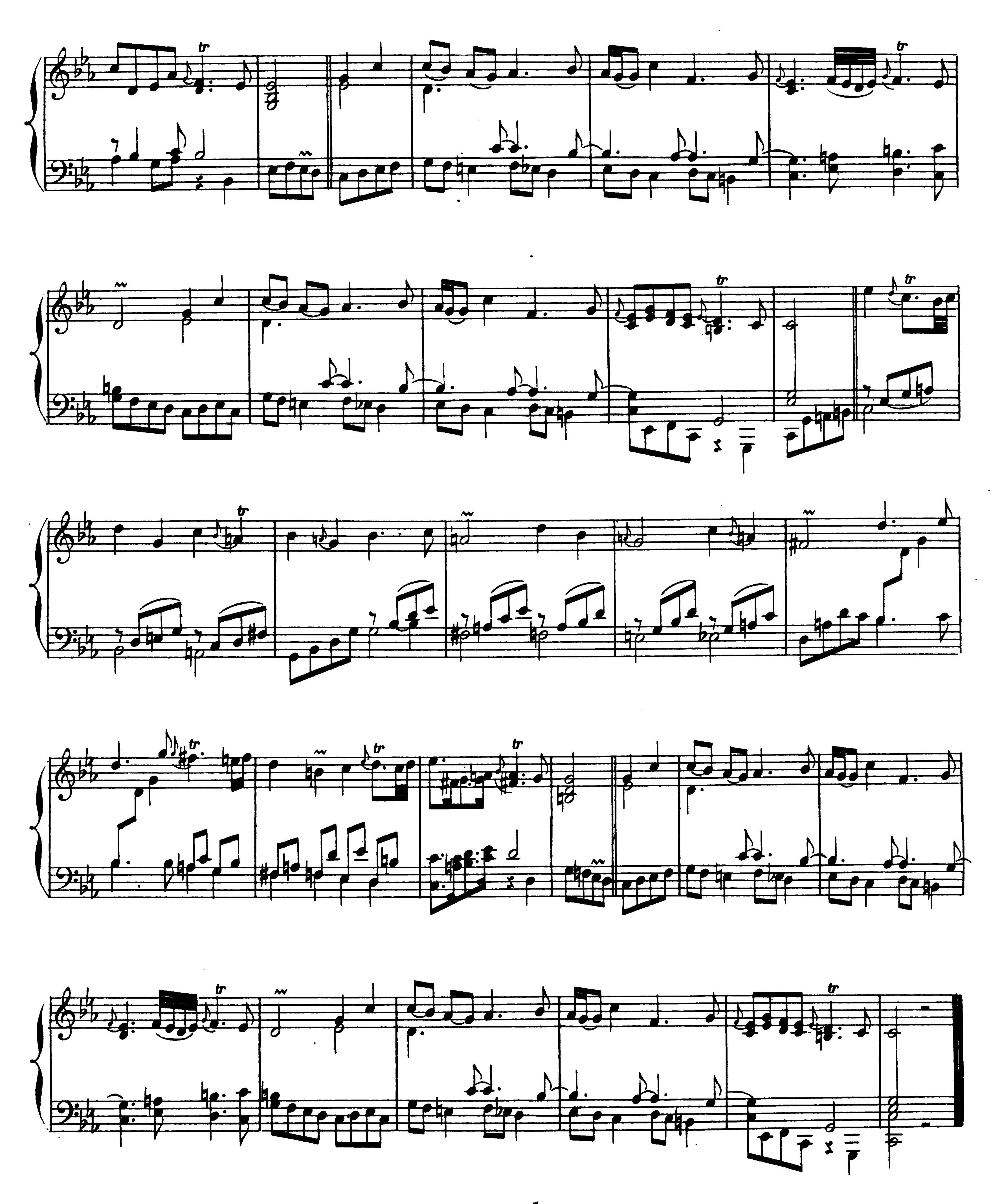
Réduction pour clavecin seul par l'auteur

(d'après l'Edition du temps)
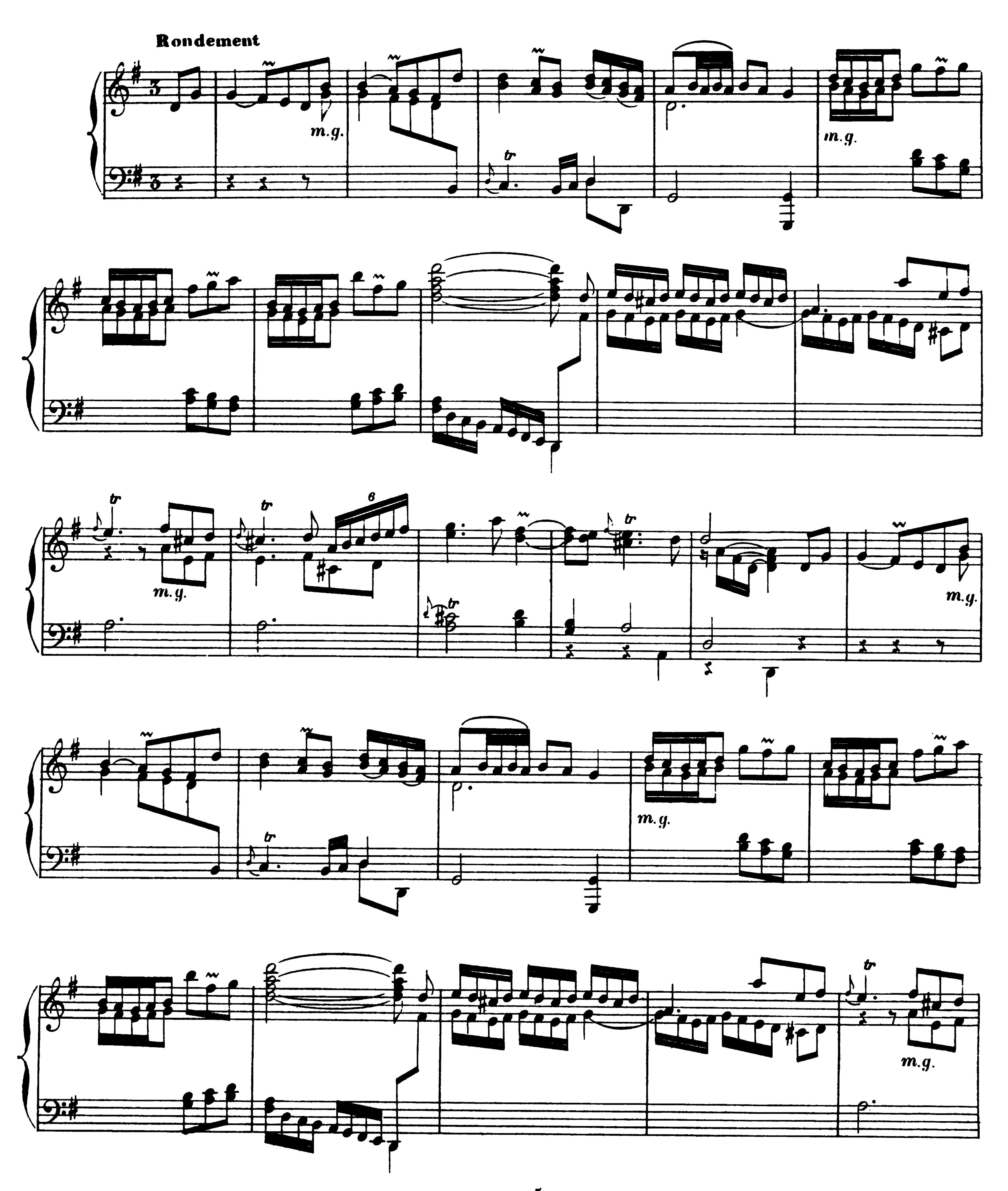
La Livri
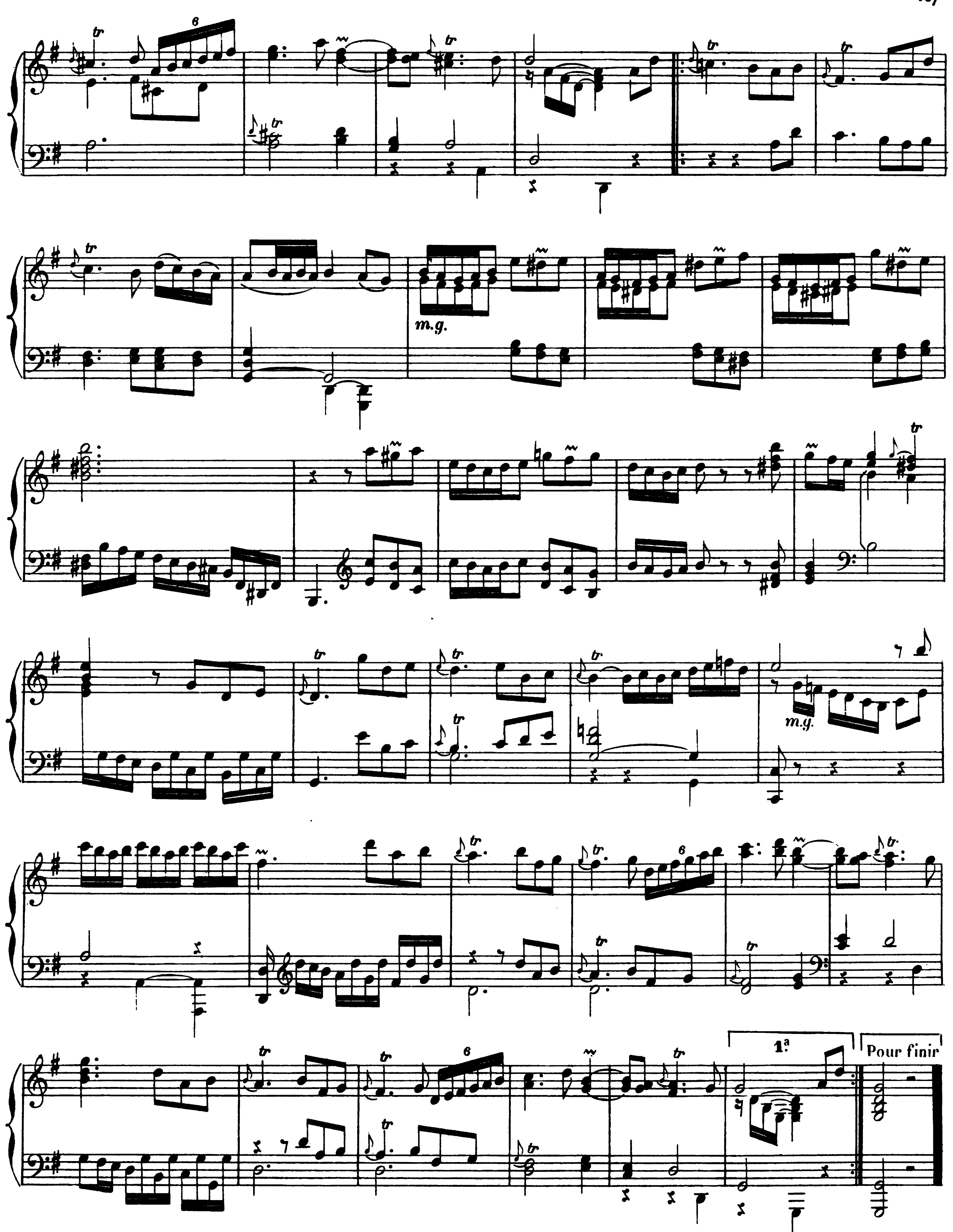
Rondeau




tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
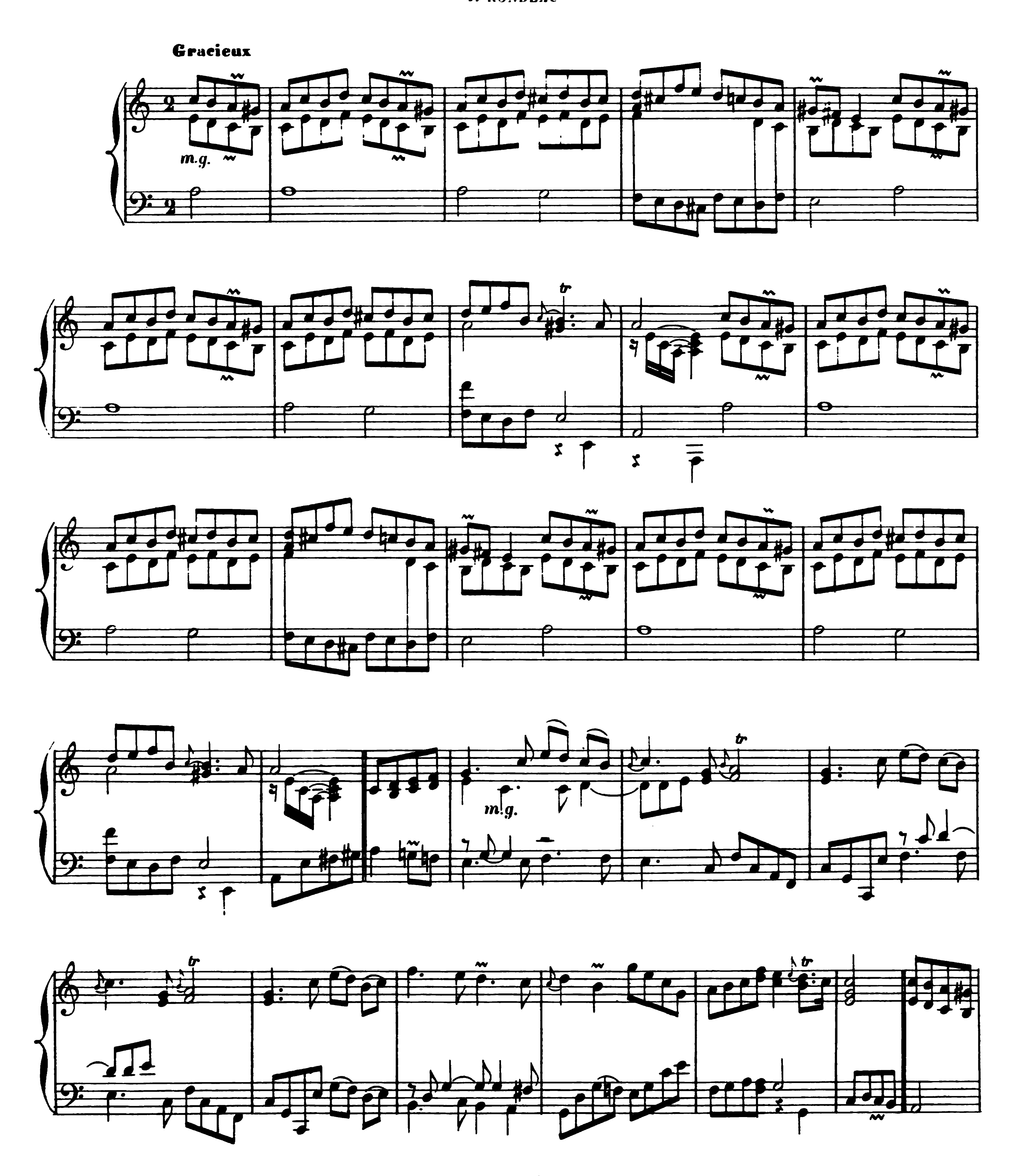
L' Agaçante
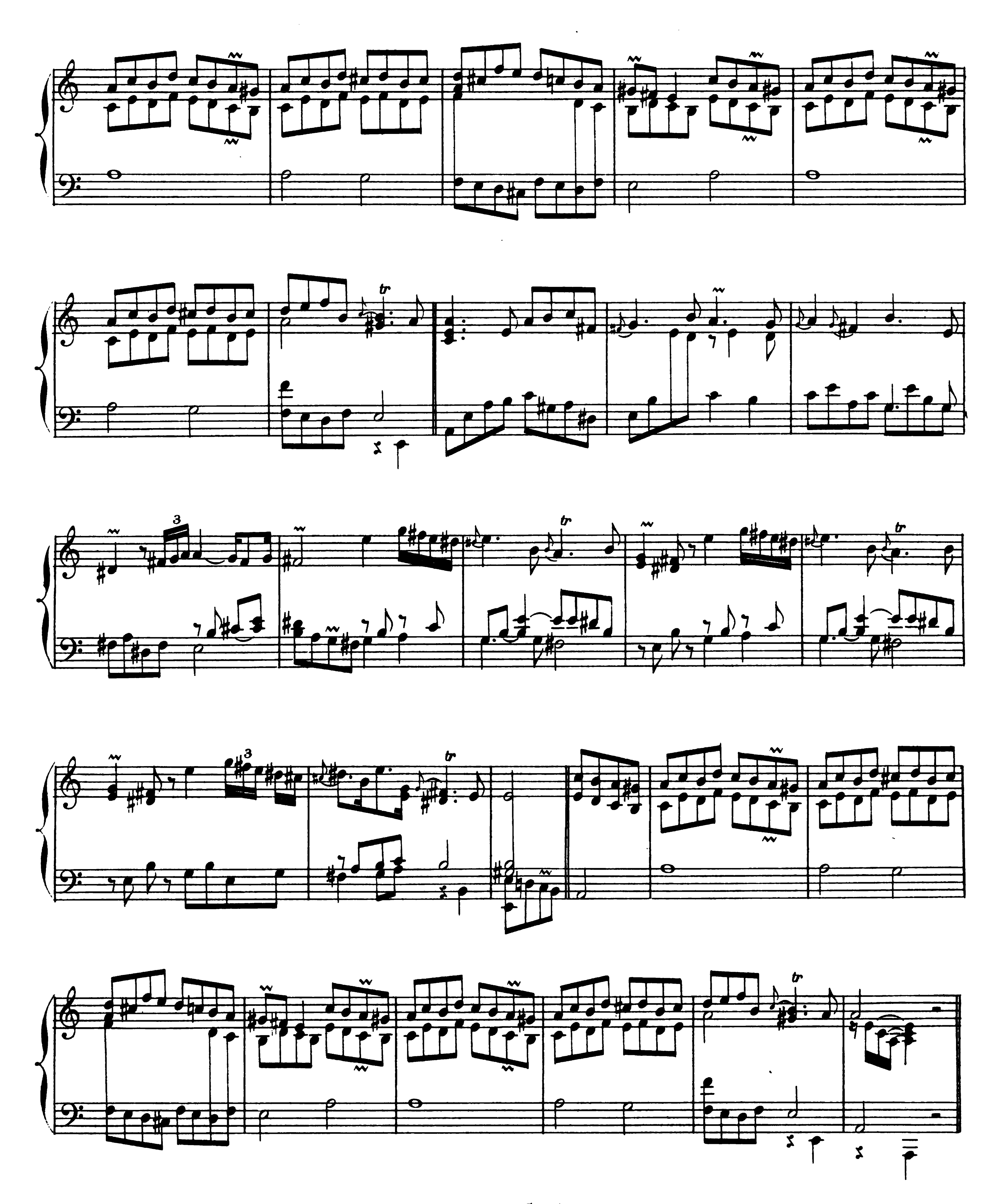



tr
6
m.g.
m.g.
1a
Pour finir
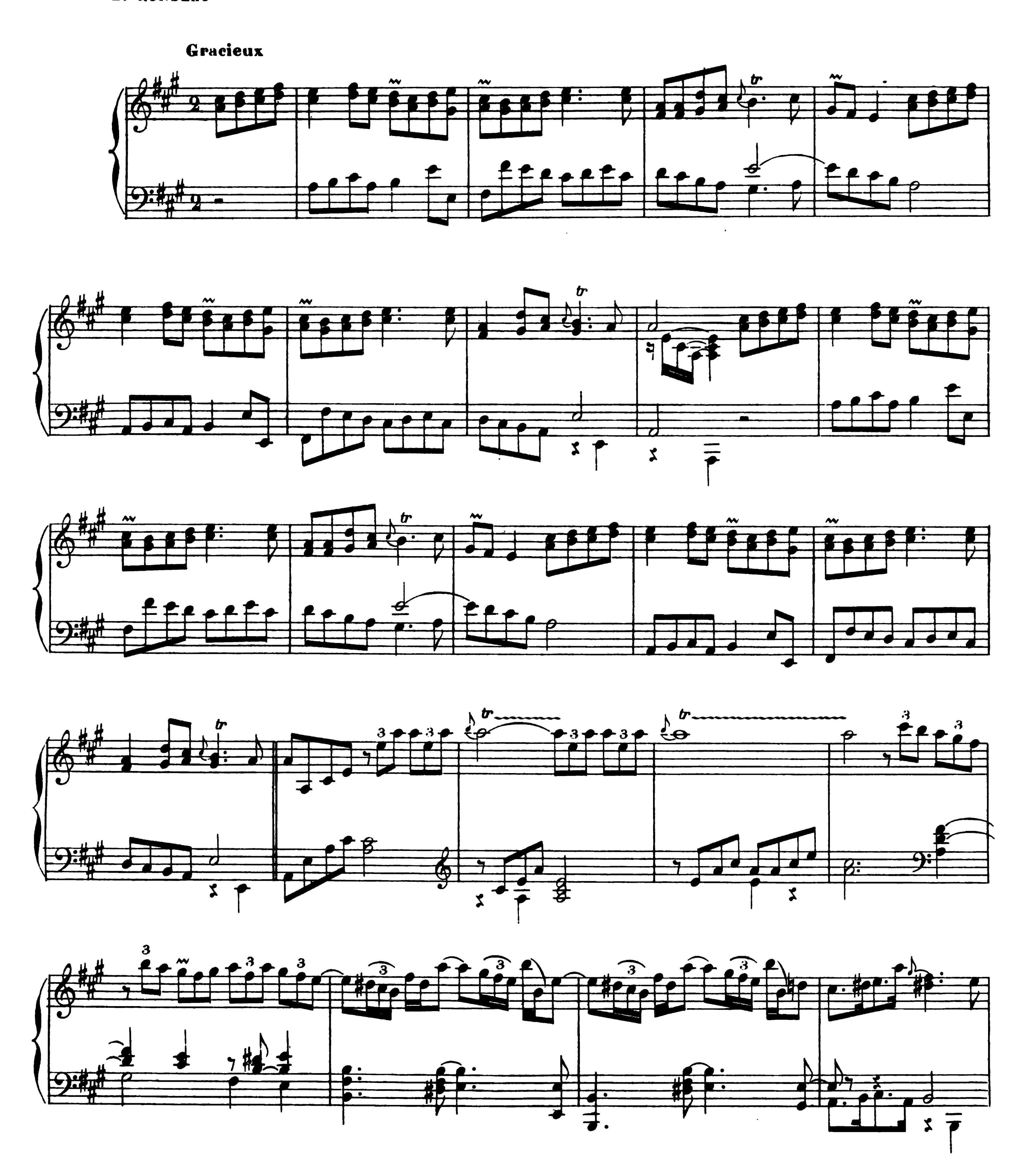
La Timide
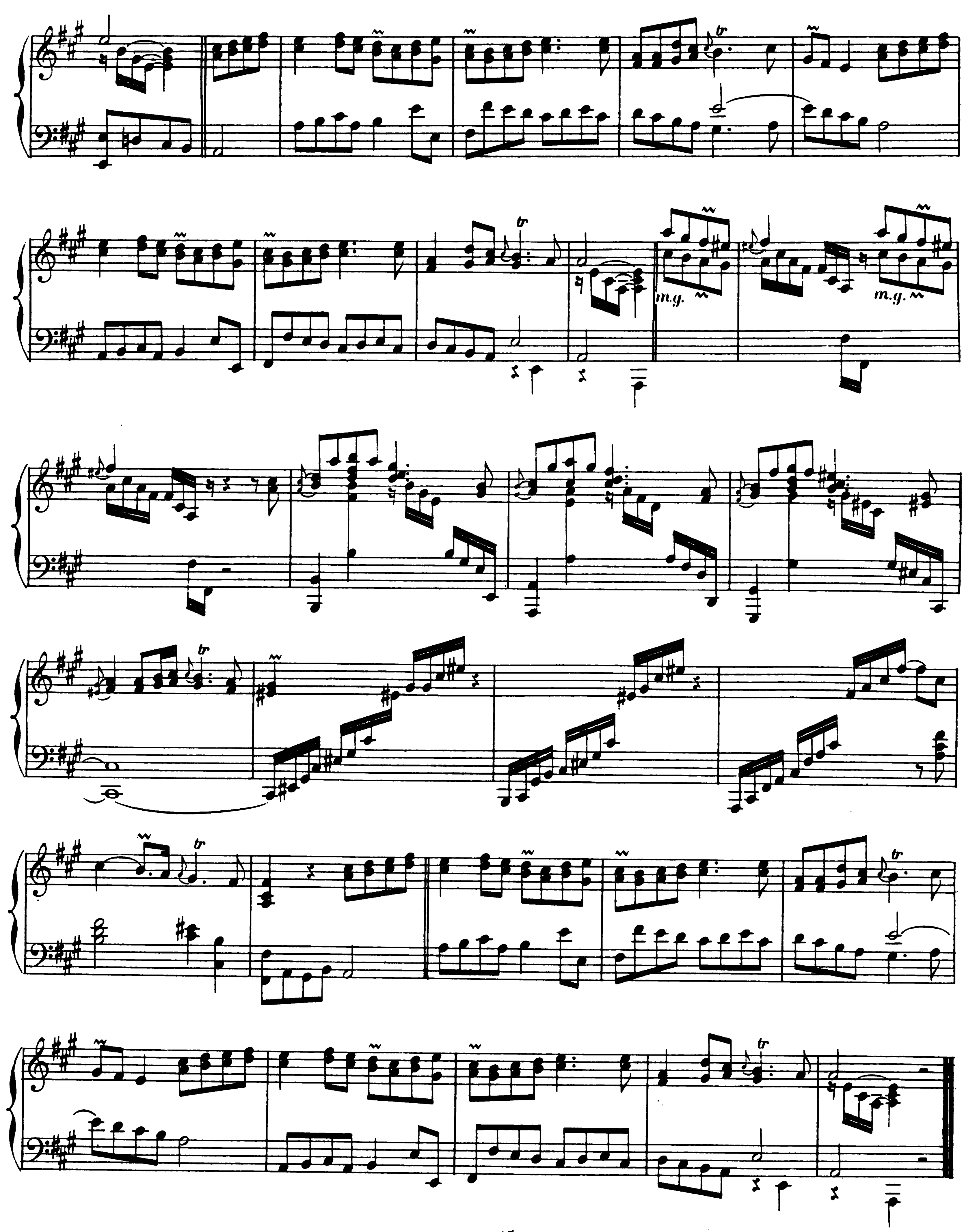
1.er RONDEAU




3
tr
3
tr
tr
tr
3
tr
tr

2e. RONDEAU
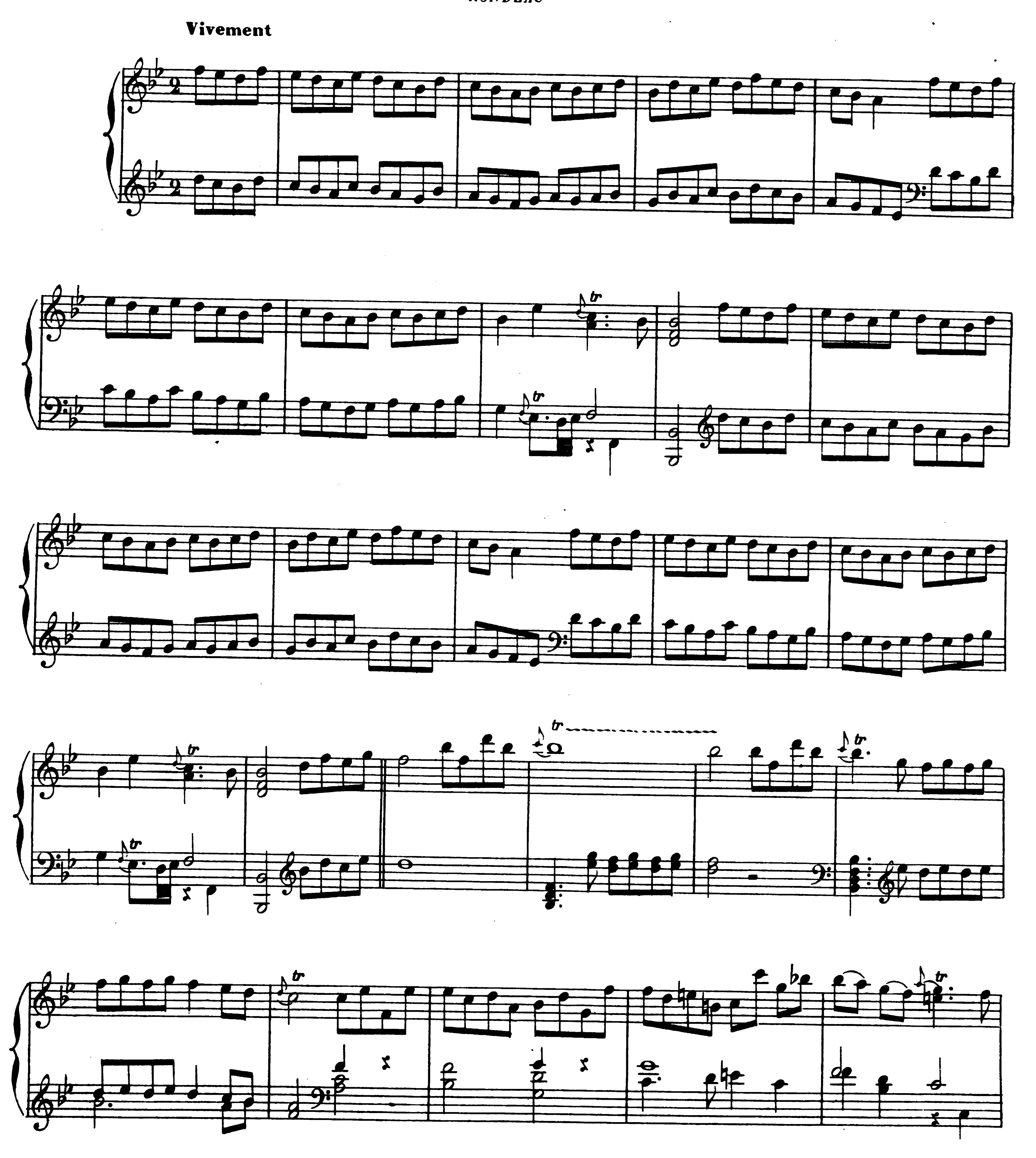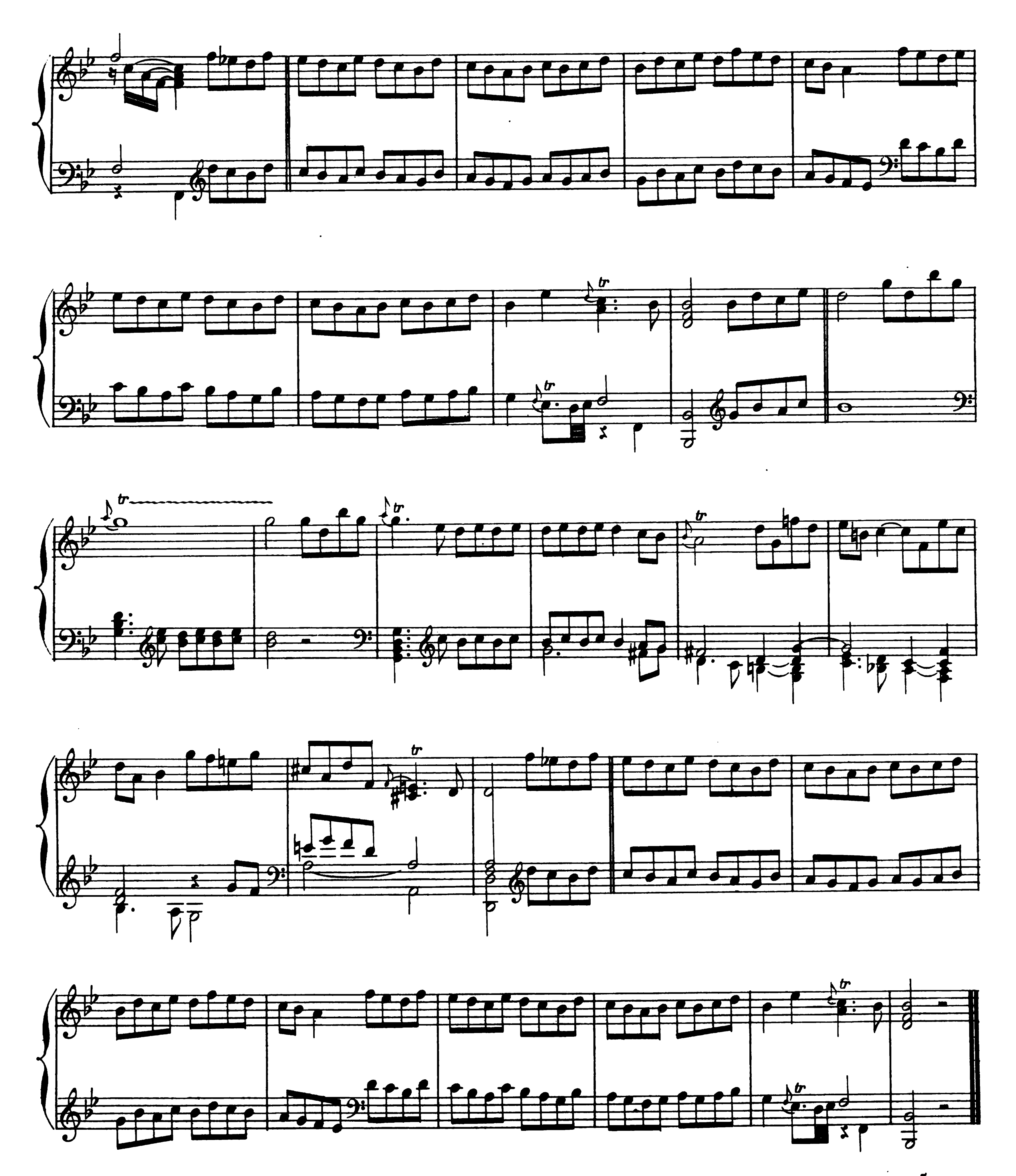



m.g.
m.g.

L' Indiscrète

RONDEAU

Vivement
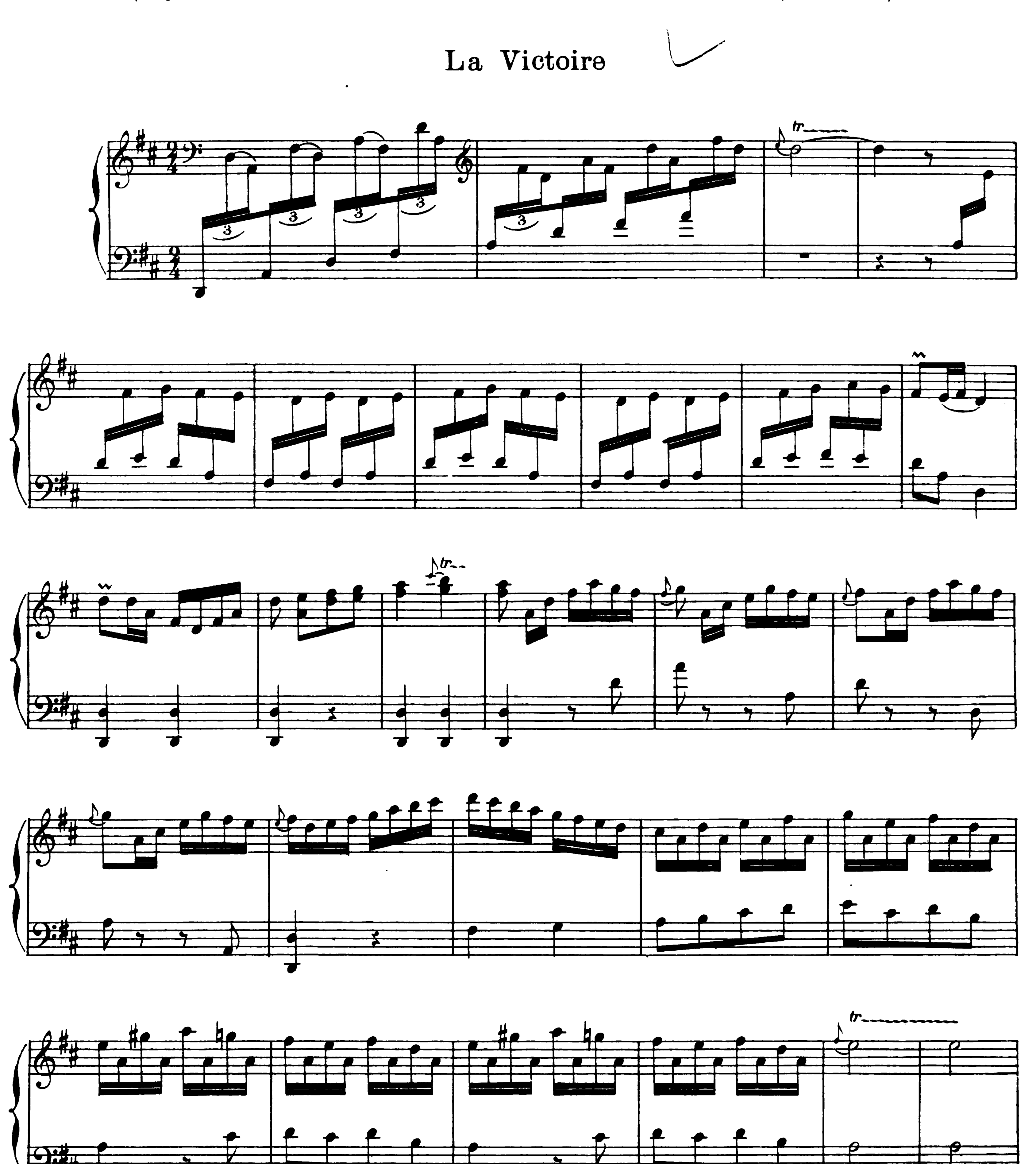




Fin des 5 Pièces
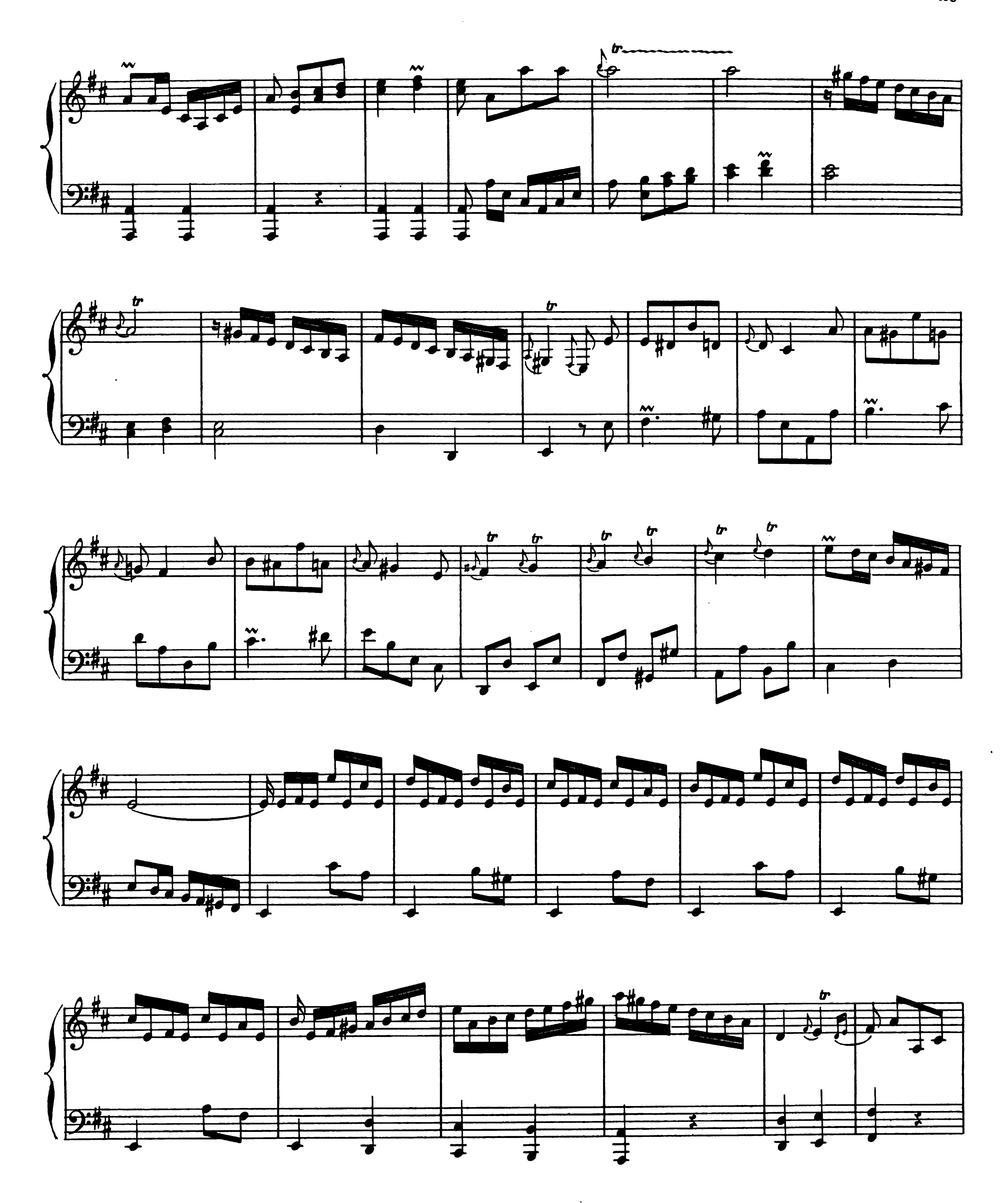
Appendice
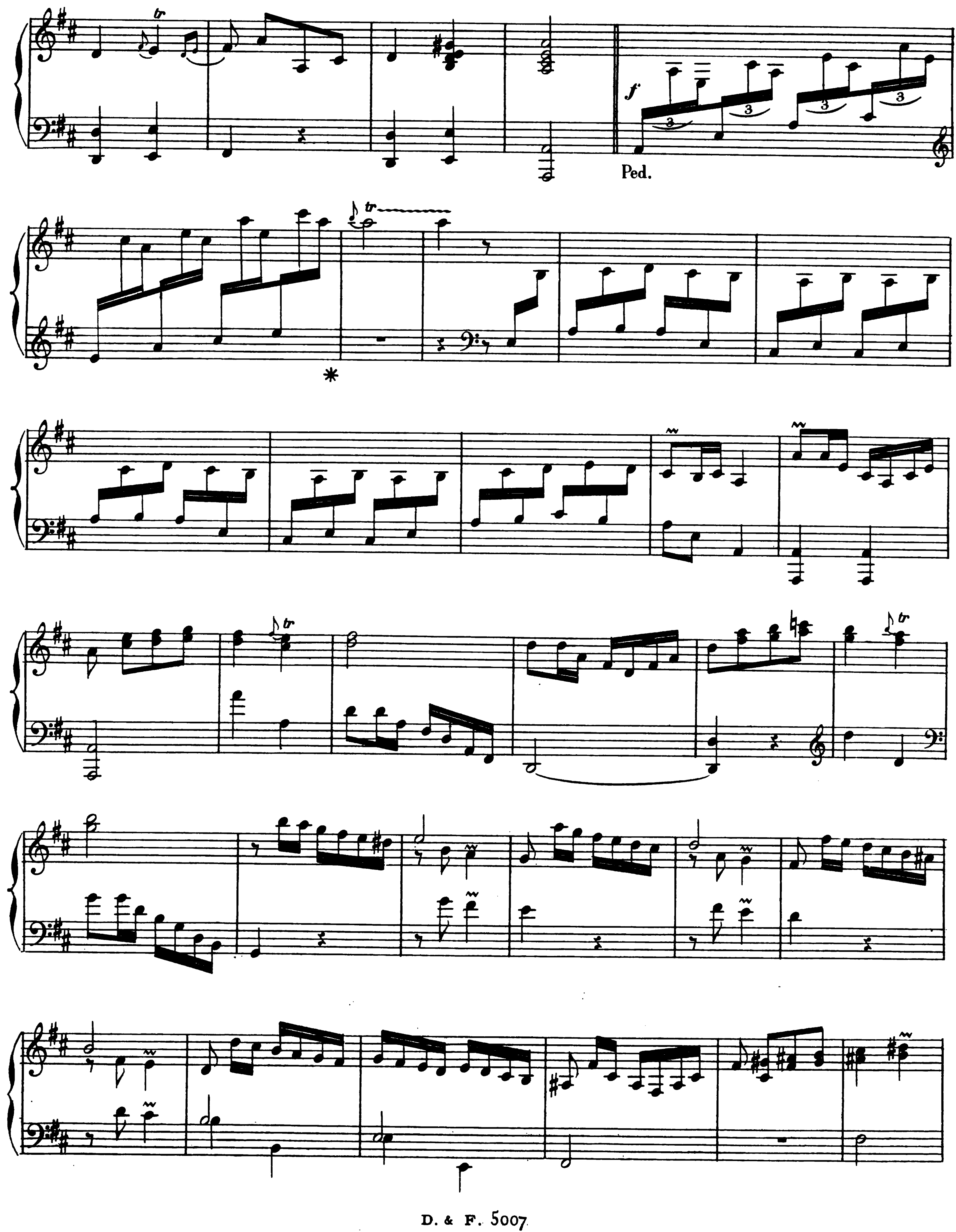
Pièces de Clavecin attribuées à J. PH. RAMEAU

(d'après un recueil copié existant à la bibliothèque du Conservatoire de Musique de Paris)
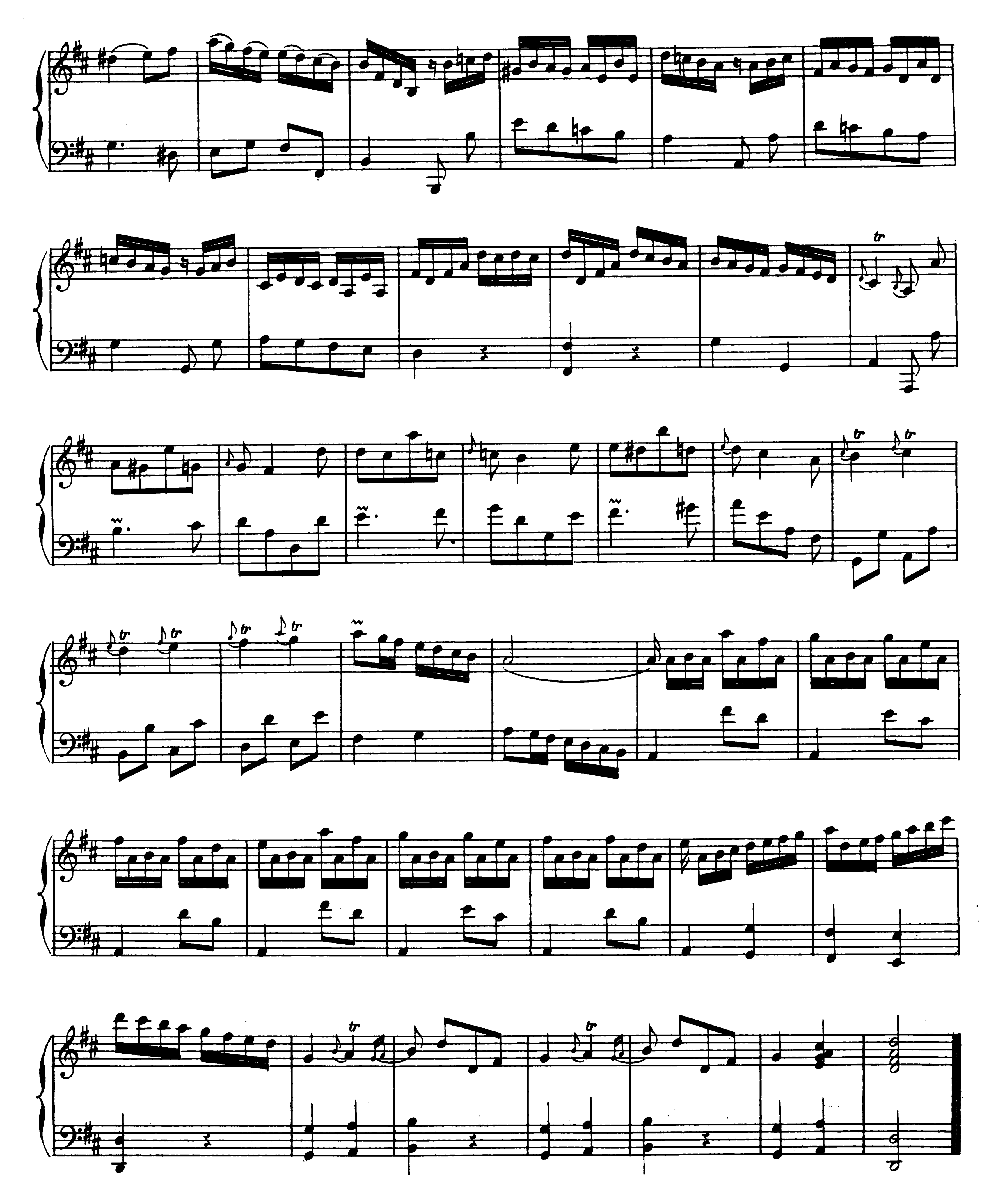
La Victoire
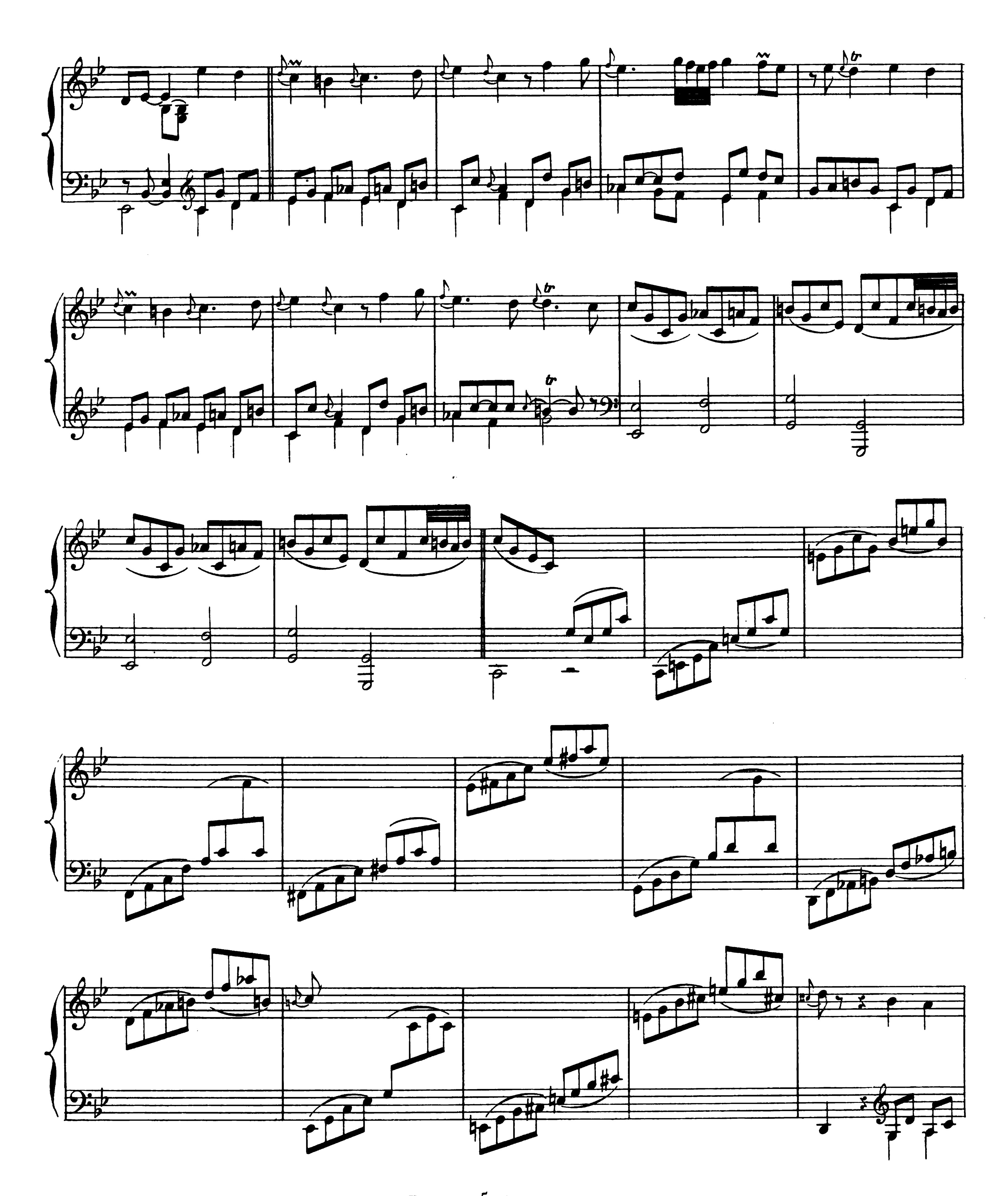






tr
f
Ped.
tr
*
tr
tr
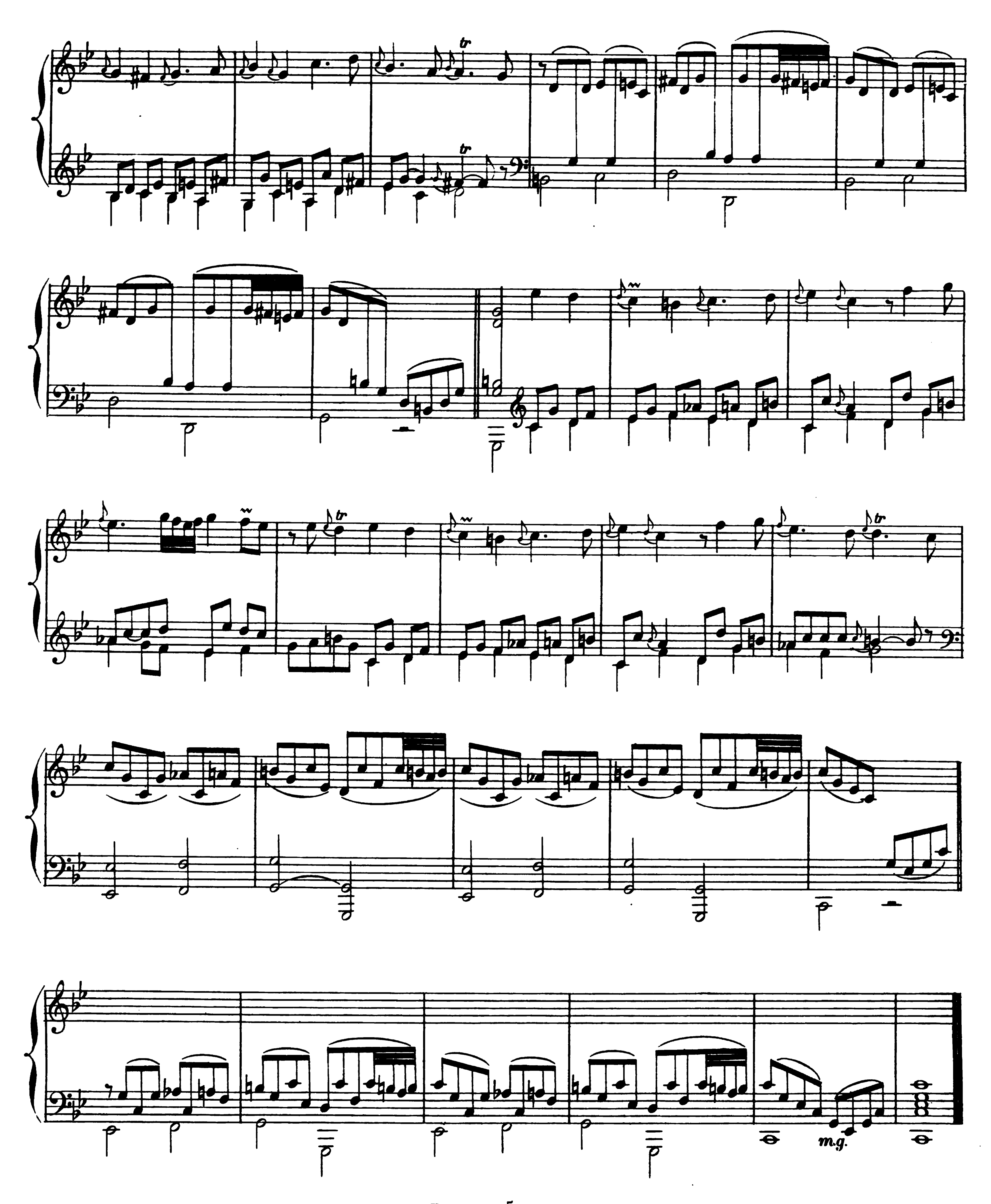

tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr

La Sensible
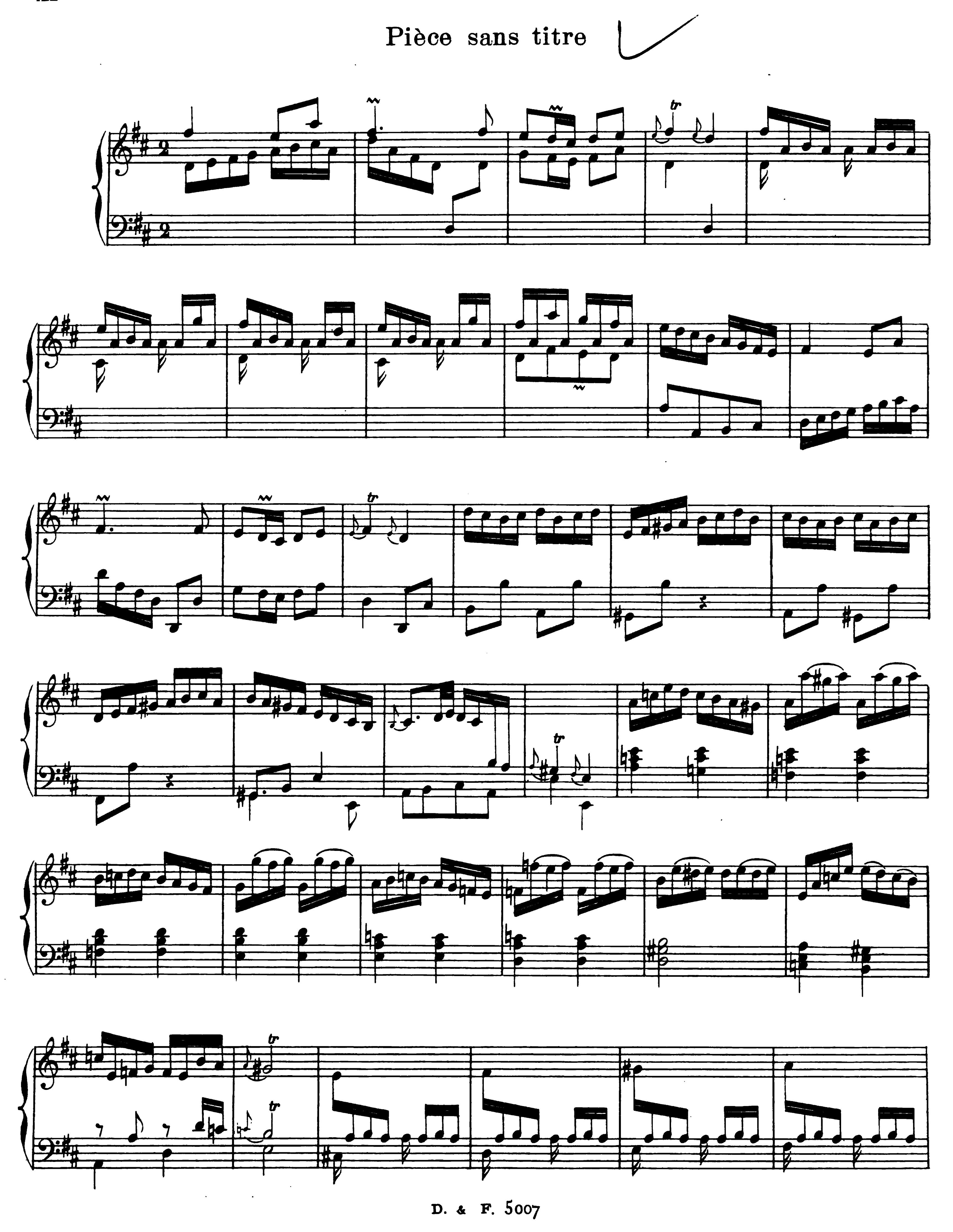




tr
tr
tr
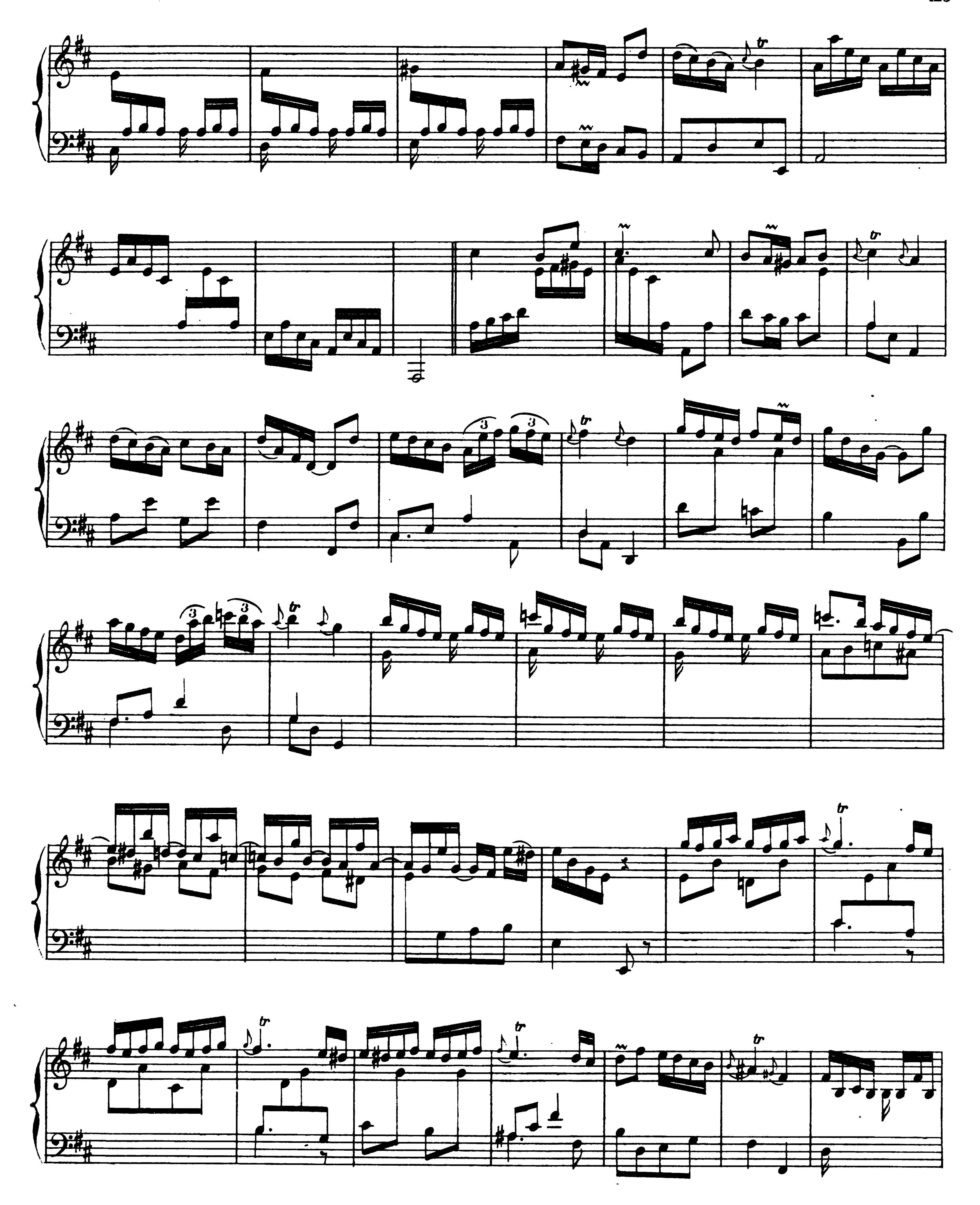

tr
mg.
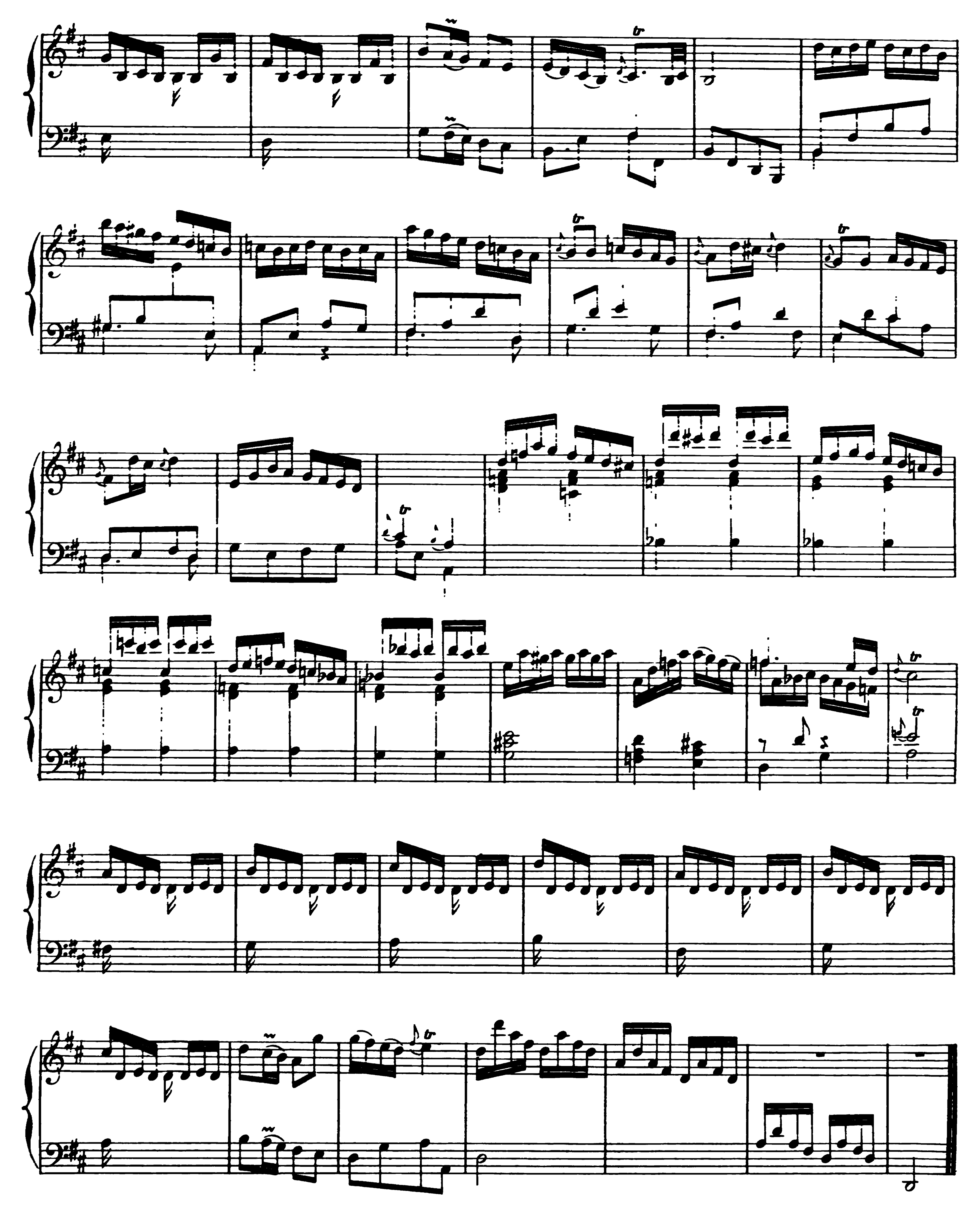
Pièce sans titre
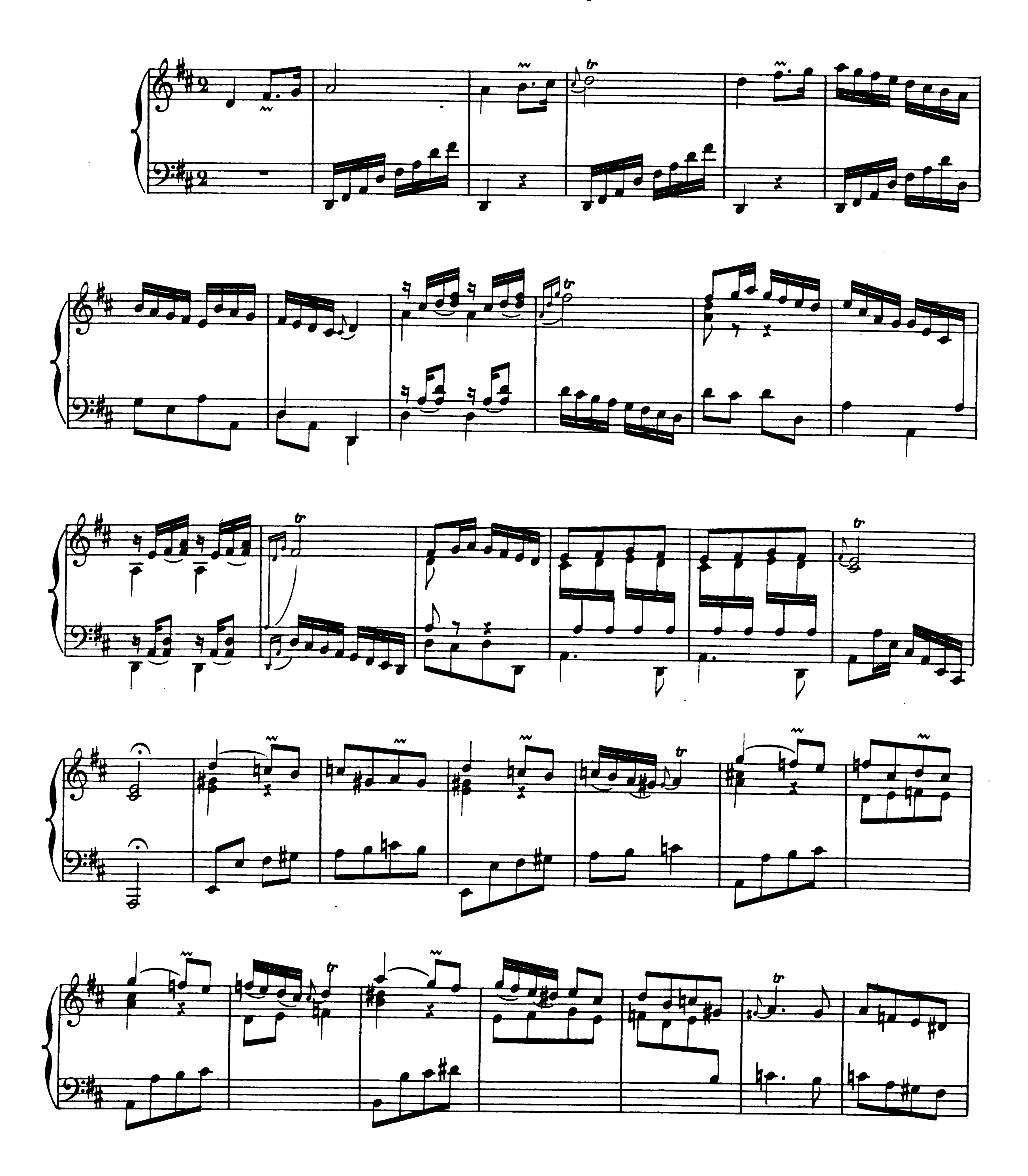


Pièce sans titre
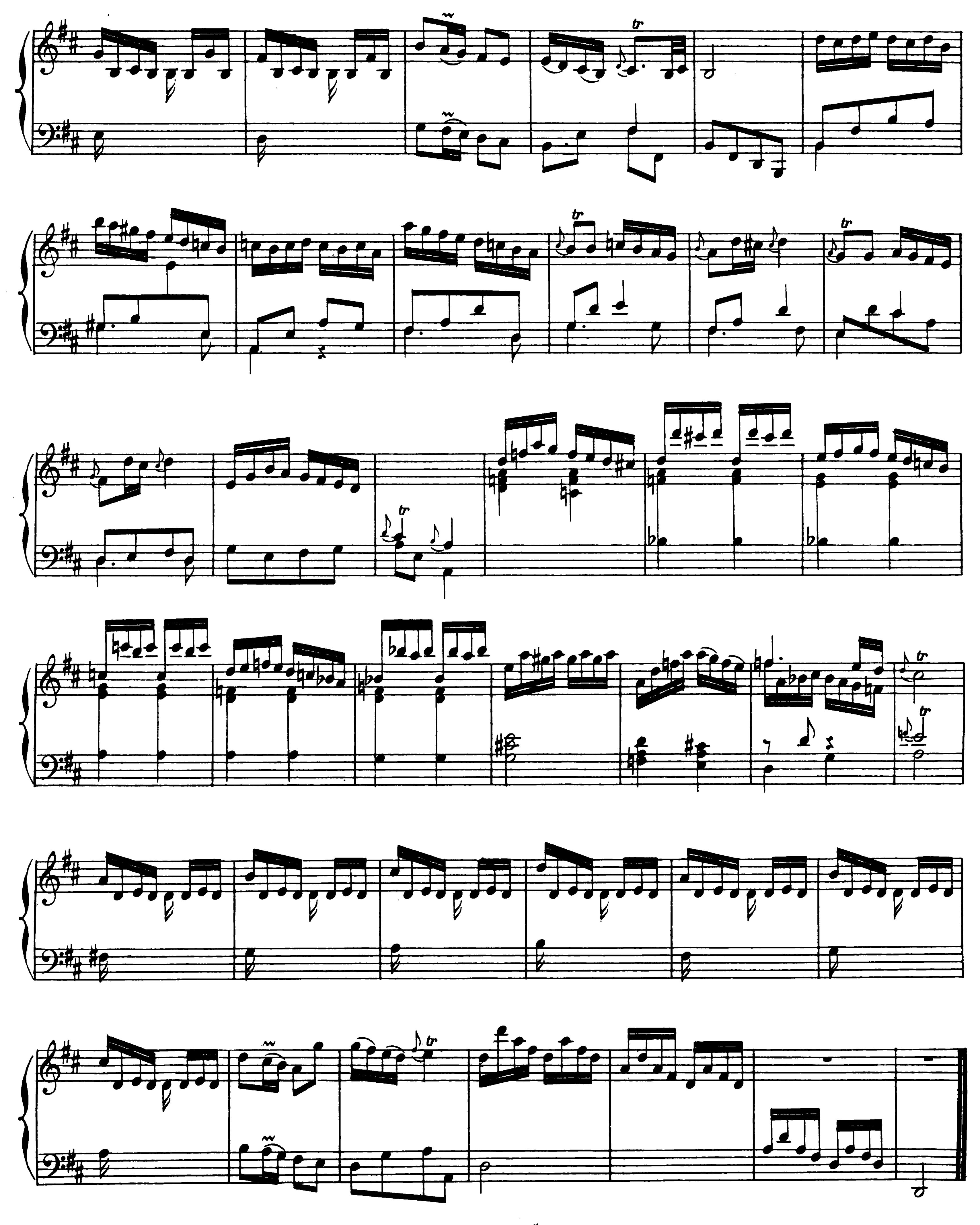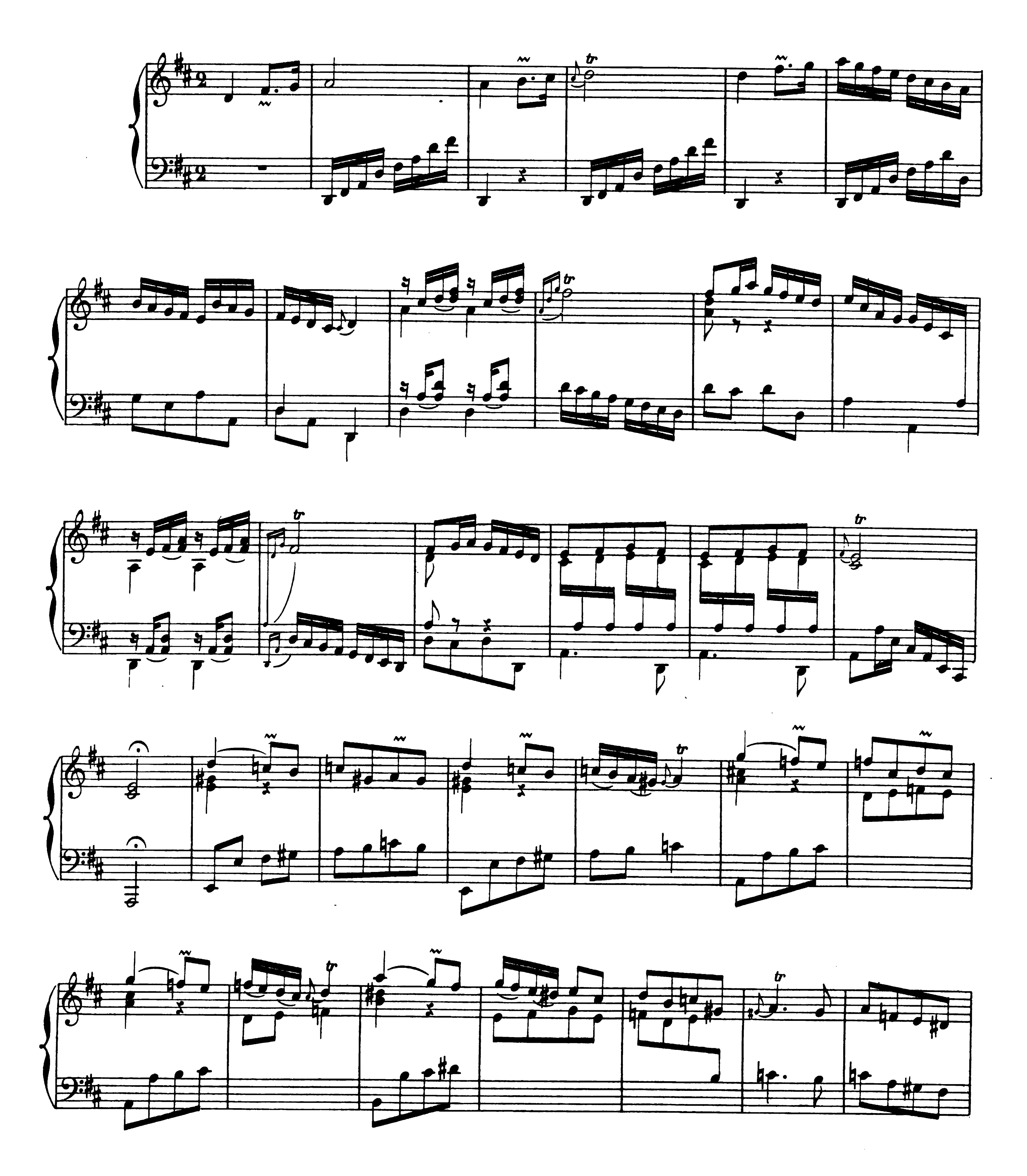





tr
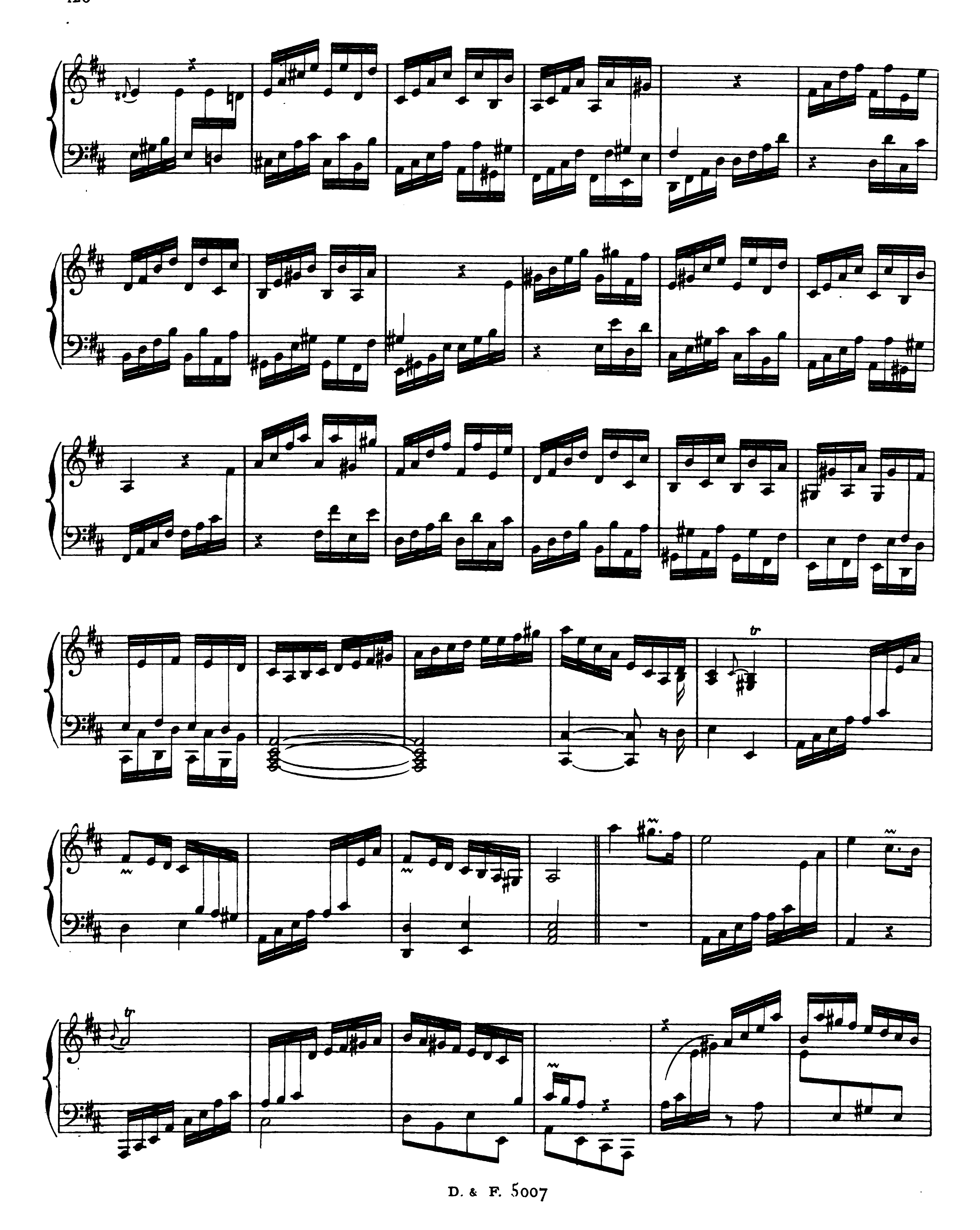
La Villeroy
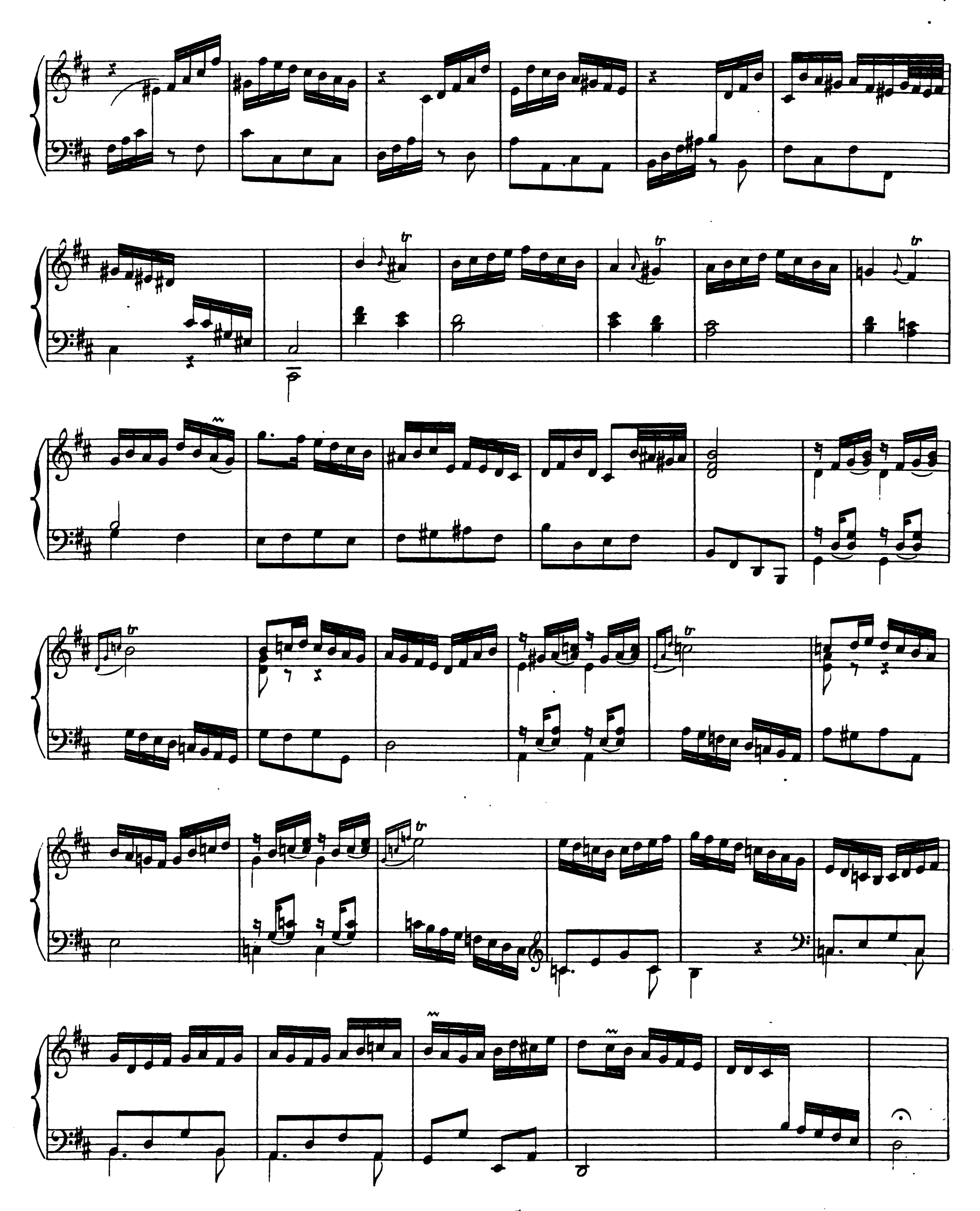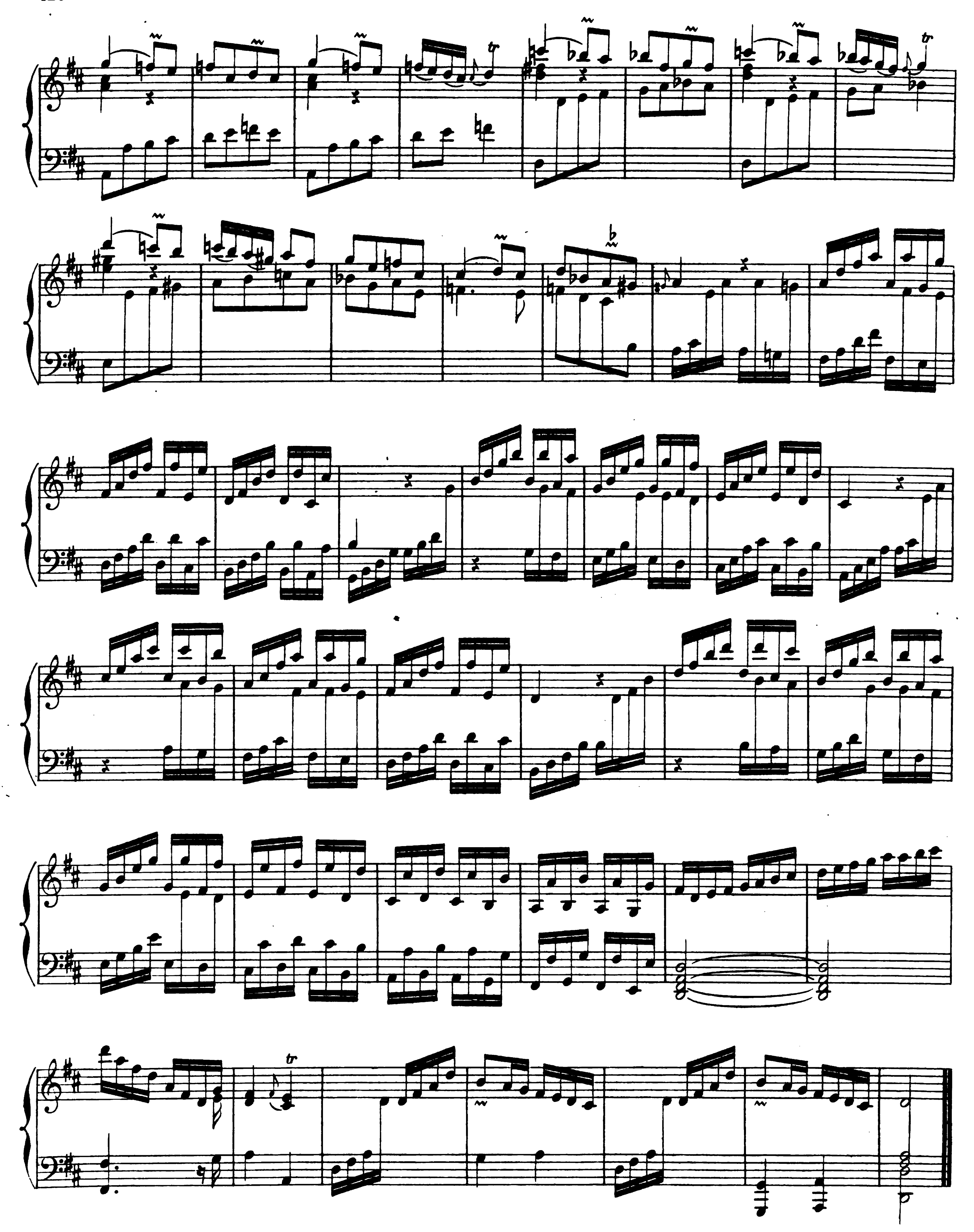



tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr

La Villeroy
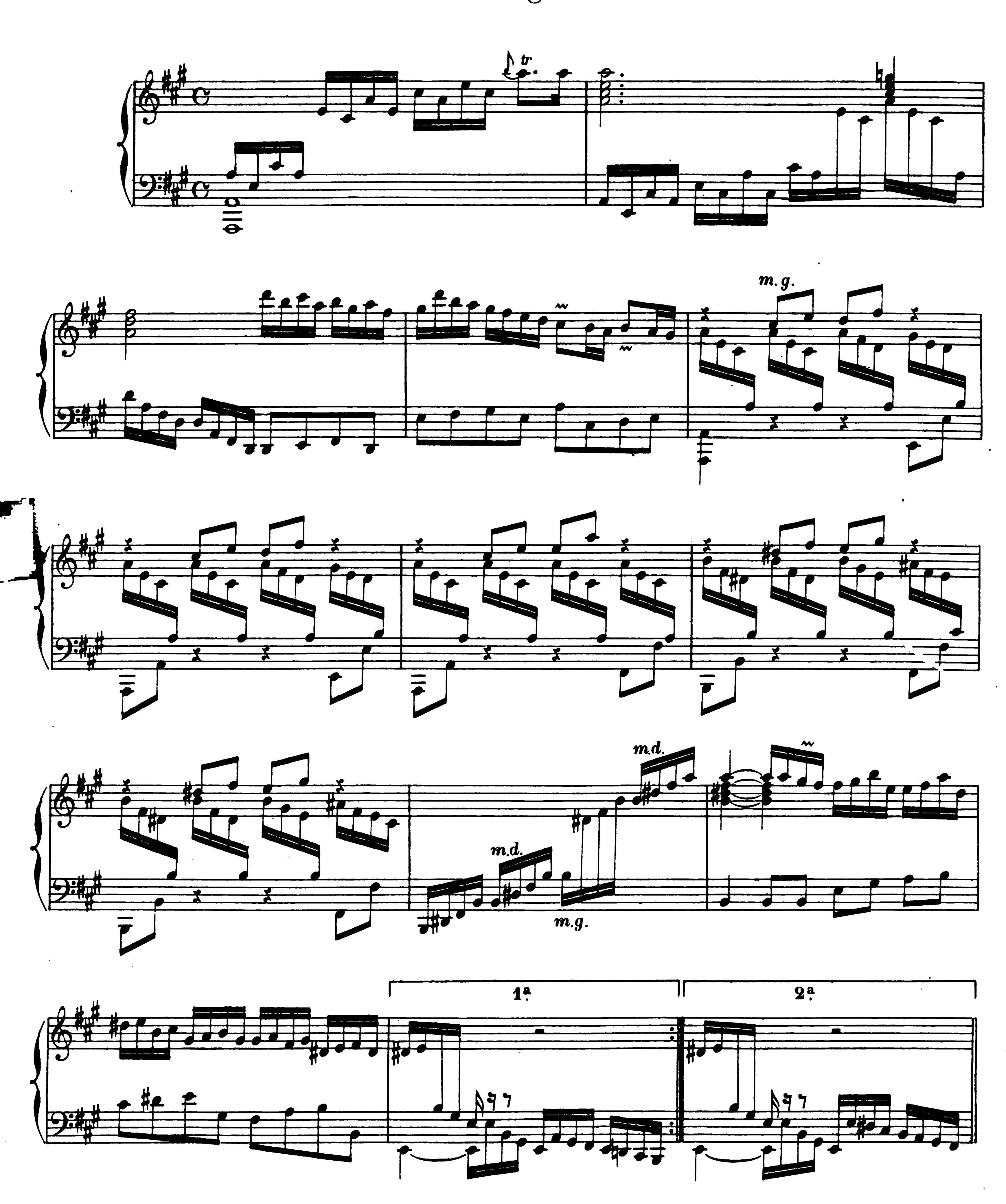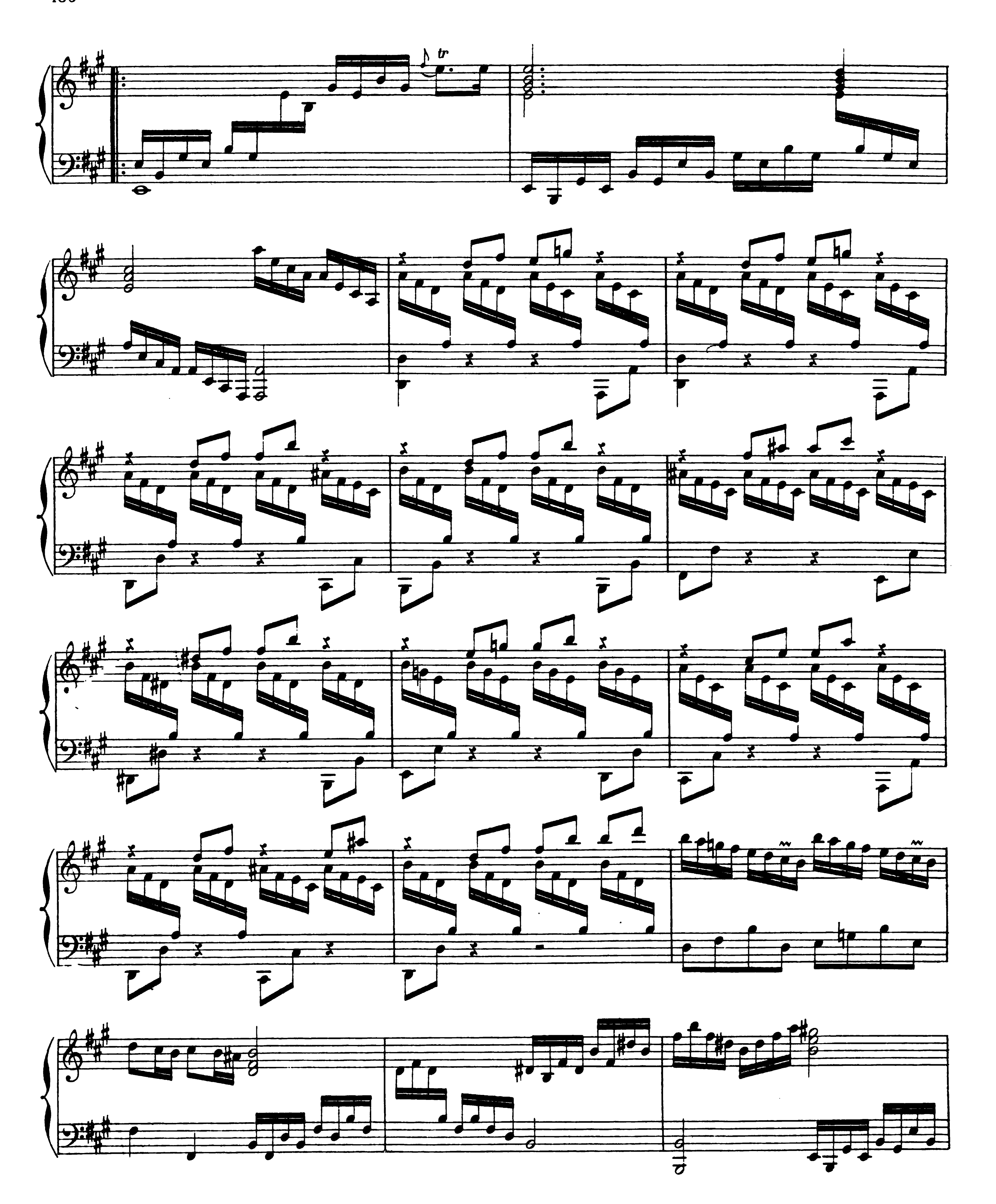



tr
tr
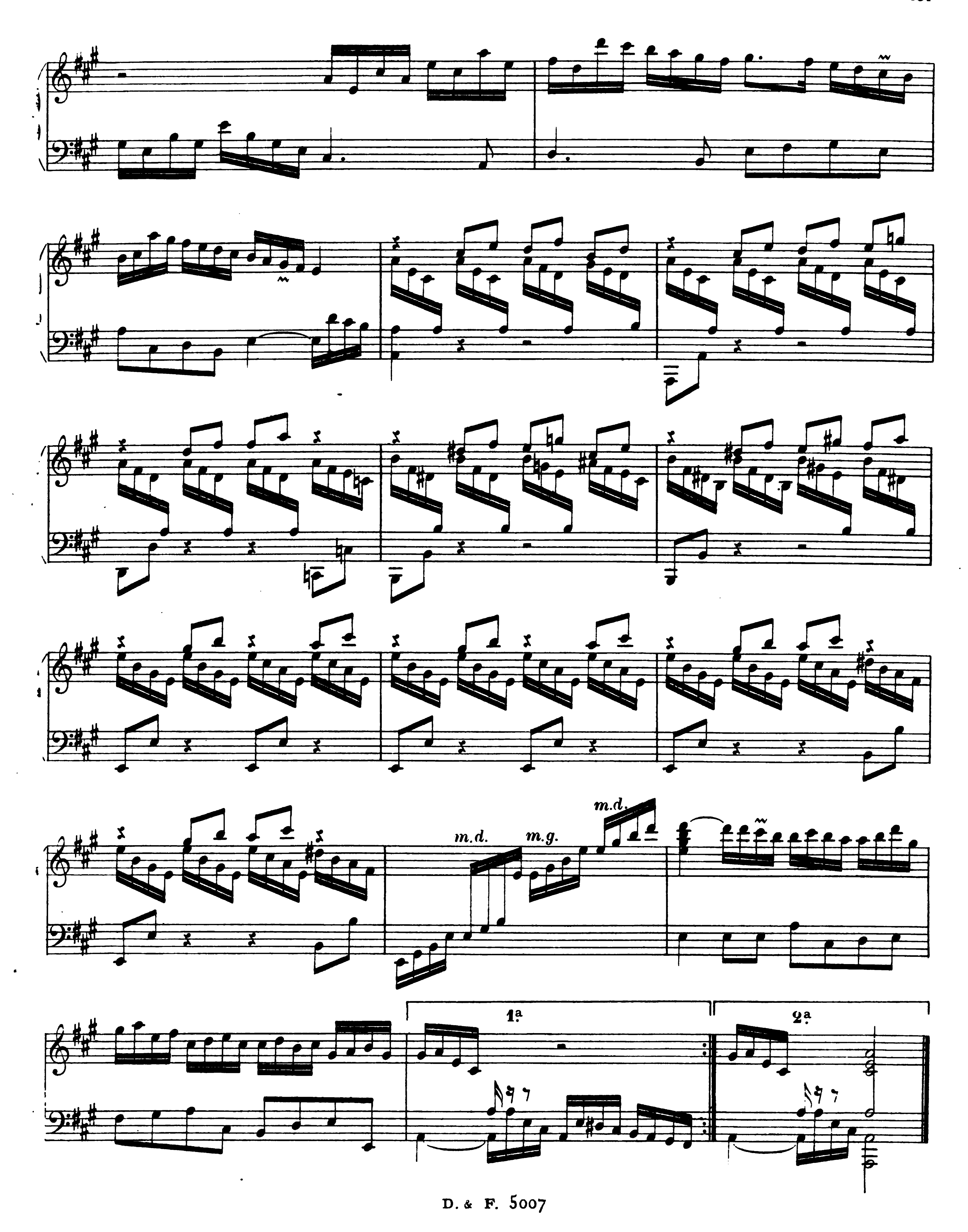

tr


tr
tr
tr
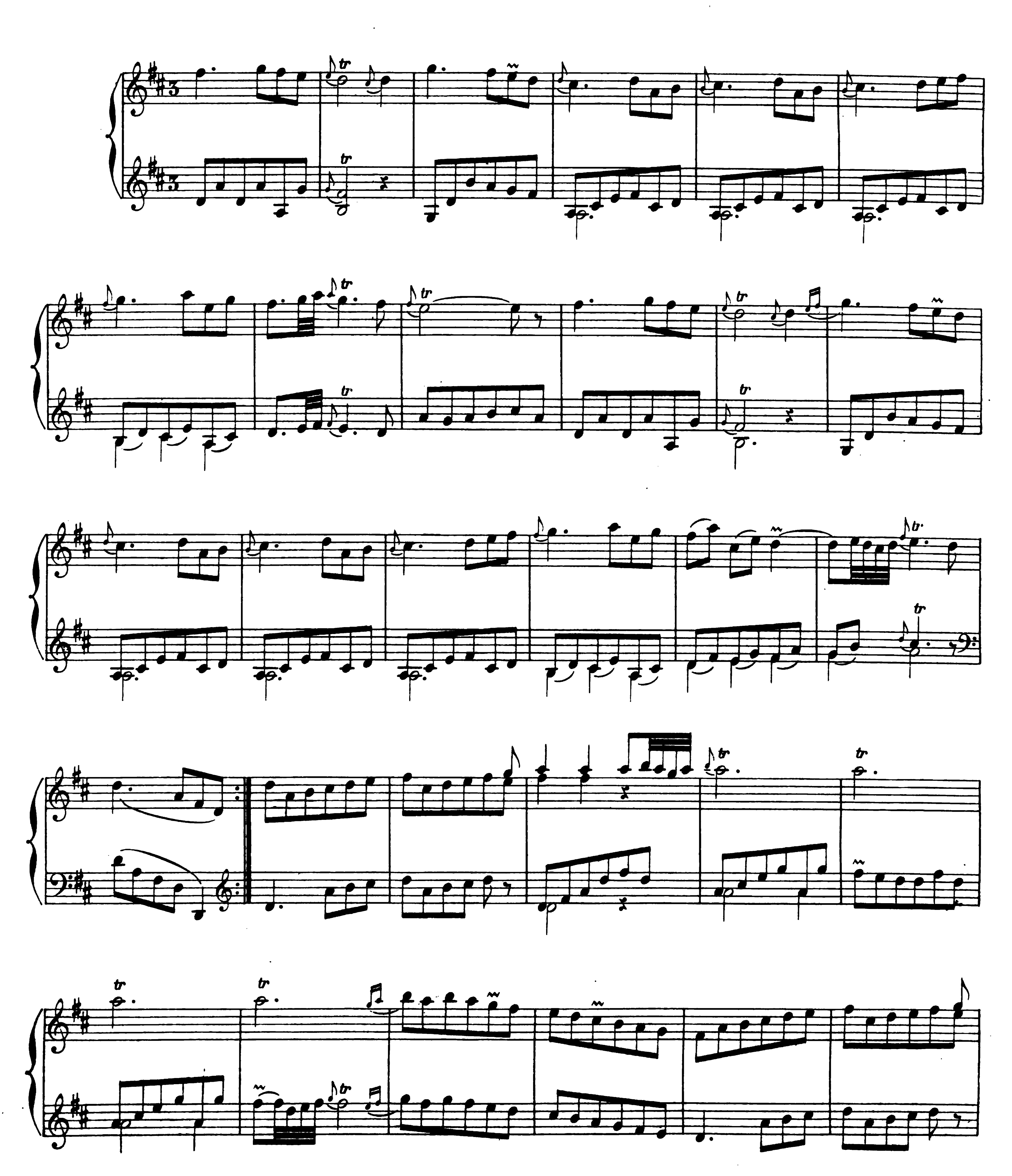
L'Orageuse
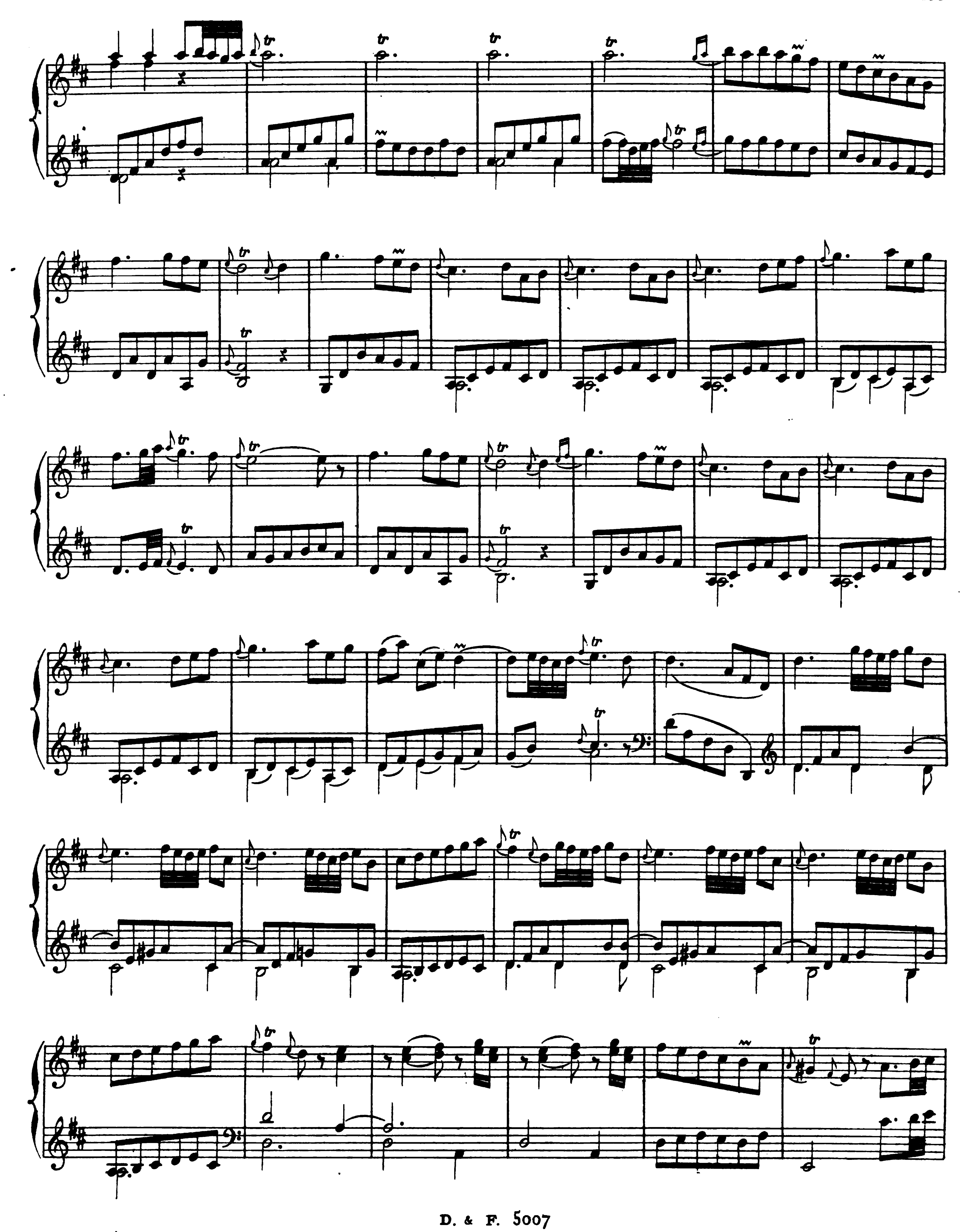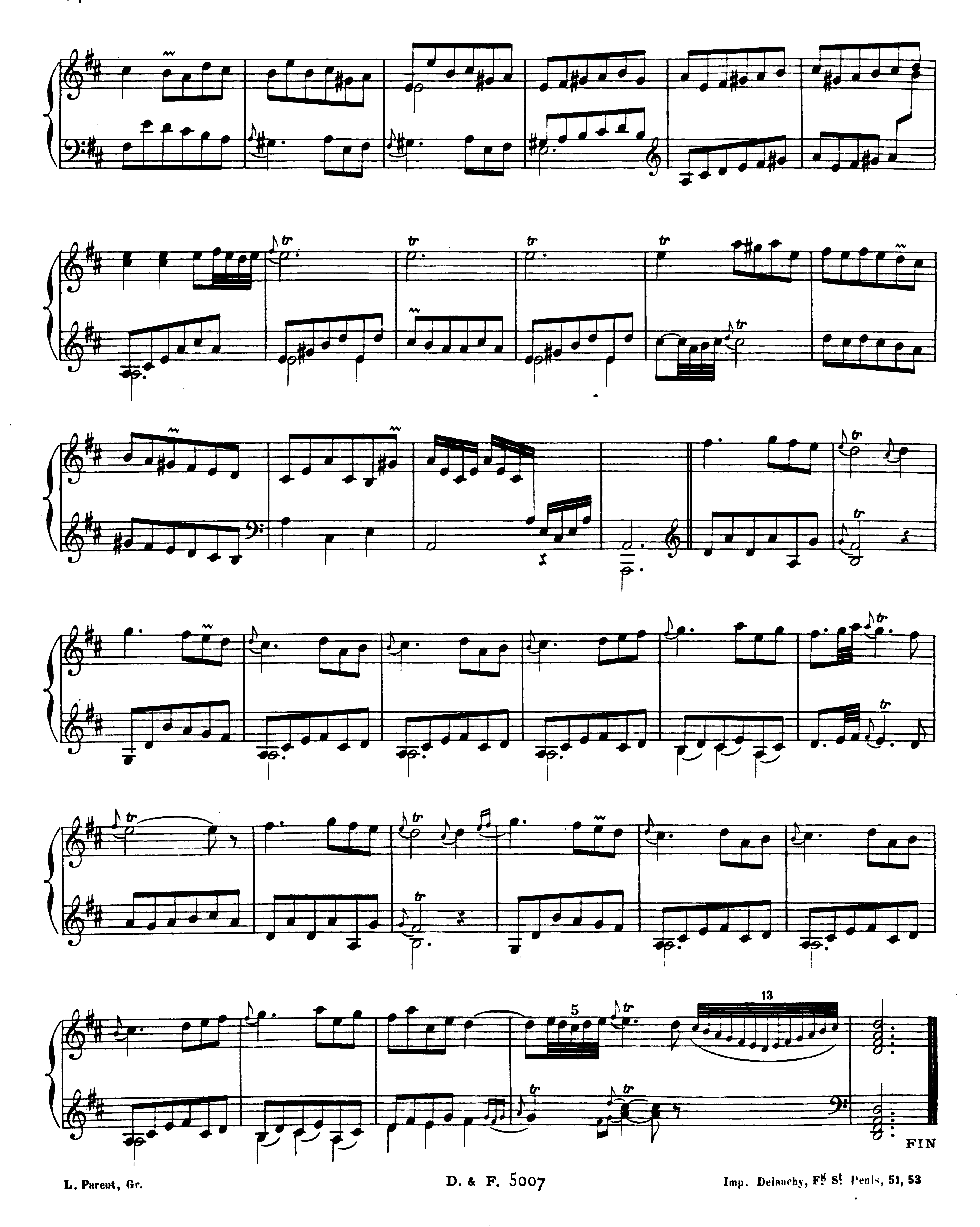



tr


m.d.
m.g.
m.d.
1a
2a

La Zaïde






tr
5
13
FIN



TABLE

Premier Livre de Pièces de Clavecin

Pièces de Clavecin

Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin ou Second Livre

Cinq Pièces extraites des Pièces en Concert

APPENDICE

Pièces de Clavecin attribuées à J. Ph. Rameau



IMPRIMÉ

PAR

CHAMEROT ET RENOUARD

19, rue des Saints-Pères, 19

PARIS

